C U P R I N S

ACTUALITATE

PREMIILE DE CREAȚIE ALE UCMR PE ANUL 2010 5
CARMEN POPA ÎN DIALOG CU MAIA CIOBANU 8

STUDII

CONSTANŢA CRISTESCU

ASPECTE ALE ARMONIEI CORURILOR DIN *OEDIP* DE GEORGE ENESCU 24

GEORGE BALINT

COORDONATE ALE INTERPRETĂRII DIRIJORALE 34

NICOLAE BRÂNDUȘ

LOGICA LUMILOR POSIBILE (VIII) = MATCH – PHTORA II =..... 54

TUDOR MISDOLEA

RETORICĂ ȘI PASIUNE ÎN FENOMENOLOGIA DISCURSULUI MUZICAL (I)..... 61

HORIA ȘURIANU

LA NOTION DE FONCTION HARMONIQUE ET SA VALEUR ÉNERGÉTIQUE DANS LE DISCOURS MUSICAL DU SYSTÈME TONAL 80

ETNOMUZICOLOGIE

SPERANŢA RĂDULESCU

UN SAVANT EUROPEAN AL ETNOMUZICOLOGIEI 97

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

MIRCEA NEAGU

IN MEMORIAM: DIRIJORUL VALENTIN BĂINŢAN..... 101

ISTORIOGRAFIE

ANDA PETROVICI

CRISTIALIZAREA ORCHESTREI SIMFONICE (II) 109

LUCIA TEODORESCU

ASPECTE ALE METODEI DE PREDARE A PROFESOAREI FLORICA MUSICESCU..... 132

VIOREL COSMA

MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XVI) 139

RECENZII

GRIGORE CONSTANTINESCU

CRISTINA BĂRBULESCU: "ACTUALITATEA SPECTACOLULUI DE OPERĂ-BALET ÎN EUROPA" 149

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

IN THE NEWS

Annual Prizes of the Romanian Composers Society 5
Carmen Popa – interview with Maia Ciobanu 8

STUDIES

Constanța Cristescu
Aspects of the choral Harmony in Enescu's Oedipe ...24

George Balint
Coordinates of Conducting 34

Nicolae Brânduș
The Logic of the Possible Worlds (VIII) 54

Tudor Misdolea
Rhetorics and Passion in the Phenomenology of the musical discourse (I) 61

Horia Șurianu
La notion de fonction harmonique et sa valeur energetique dans le discours musical du systeme tonal.....80

ETHNOMUSICOLOGY

Speranța Rădulescu
An European Ethnomusicology Scholar 97

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRAITS

Mircea Neagu
In memoriam: conductor Valentin Băințan 101

HISTORIOGRAPHY

Anda Petrovici
The Cristalisation of the Symphonic Orchestra (II) ... 109

Lucia Teodorescu
Aspects of the Teaching Methods
of Florica Musicescu 132

Viorel Cosma
Romanian Musicians in Texts and Documents (XVI) 139

REVIEWS

Grigore Constantinescu
Cristina Bărbulescu: The Contemporaneity of the Opera
Performance in Europe 149

https://biblioteca-digitala.ro

ACTUALITATE

Premiile de creație ale UCMR pe anul 2010

Marele Premiu
Felicia Donceanu

https://biblioteca-digitala.ro

Premiul pentru lucrări simfonice:
Mihai Măniceanu – *Sempre risoluto* – pentru pian obligat şi orchestră

Premiul pentru lucrări electronice:
Octavian Nemescu – *EUI or ErUImII pentru ora 2 după amiaza* – pentru clarinet, vioară şi bandă

Premiul pentru muzică de cameră:
Nicolae Teodoreanu – *Fântâna tinereţii* – pentru flaut, violoncel şi live electronics

Premiul Filialei Cluj:
Valentin Timaru – *Harfă de vânt,* pentru voce şi ansamblu cameral, pe versuri de Adrian Tarţa

Premiul pentru muzică de fanfară:
Gheorghe Vulpe – *Suita Transilvană*

Premiul pentru lucrare corală amplă:
Christian Alexandru Petrescu – *Cărăbuşul*, pe versuri de Lucian Blaga

Premiul pentru miniatură corală:
Marcel Octav Costea – Trei miniaturi corale pe texte religioase:
Asperges me Domine;
Doamne-ndură-te de noi!;
Aleluia! - Domnul e păstorul meu

Premiul pentru muzică ușoară:
Andrei Tudor - piesele:
Iarna spune poveşti şi
Nu te mai am, versuri Andreea Andrei

https://biblioteca-digitala.ro

Premiul pentru muzică de jazz:
Cătălin Târcolea - CD-ul *Synvionai 2*

Premiul pentru spectacol muzical:
Marius Ţeicu - *O premieră furtunoasă* - musical pe libret de Octavian Sava

Premiul pentru istoriografie :
Octavian Lazăr Cosma - pentru volumele *Opera Naţională din Cluj (vol.1)* – Editura Charmides şi *Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti la 140 de ani (vol.3)* – Editura UNMB

Premiul pentru sistematică :

1. Valentina Sandu-Dediu - volumul *Alegeri, afecte, atitudini. Despre stil şi retorică în muzică*
2. Nicolae Gheorghiţă - volumul *Byzantine Music between Constantinople and the Danubian Principalities. Studies in Byzantine Musicology*

Premiul pentru publicistică :
Oltea Şerban Pârâu

Premiul pentru creație didactică:
Doina Paron-Florişţean – *Muzicieni români la Schola Cantorum*

https://biblioteca-digitala.ro

Carmen Popa în dialog cu Maia Ciobanu

“Muzica rămâne comunicarea la modul absolut,
cea în care mintea, sufletul, spiritul
devin transparente şi permeabile”

În cadrul generos al muzicii contemporane româneşti, **Maia Ciobanu** reprezintă o voce aparte; creator înzestrat, dinamic, laborios – care cultivă cu pasiune, meştesug şi dezinvoltură genuri muzicale dintre cele mai diferite, recunoscut pentru *feeling*-ul său absolut special vis-à-vis de mediul electroacustic – generând combinaţii sincretice surprinzătoare, originale; un muzician cu concepţii, opinii şi atitudini ferme – întotdeauna temeinic, prompt şi în mod nuanţat argumentate; un profesionist sobru, exigent, performant, erudit, sensibil, implicat în mod constructiv în viaţa Uniunii; un intelect superior ce-şi asumă cu inteligenţă *elitismul.*

Ştiam că Maia Ciobanu este o parteneră ideală de conversaţie - într-adevăr discuţia a fost pe cât de firească, relaxată, directă, pe atât de plină de miez.

Stimată Maia Ciobanu, sunteţi o personalitate distinctă a muzicii româneşti actuale, care se bucură de notorietate atât în plan naţional cât şi internaţional - cartea dvs. de vizită este mai mult decât edificatoare în acest sens (lucrările dvs. sunt interpretate în Italia, Spania, Portugalia,

https://biblioteca-digitala.ro

Franţa, Suedia, Belgia, Albania, Grecia, Germania, Elveţia, S.U.A., Australia, Argentina ş.a.m.d., înregistrate în ţară şi străinătate; aţi susţinut conferinţe despre muzica dumneavoastră la invitaţia unor Universităţi din Elveţia, Germania, Suedia, aţi fost preşedinte al juriului Concursului Internațional de Compozitie *Jeunesse Musicale* 2008; doctor în muzică al Universităţii Naționale de Muzică Bucureşti, coordonator între anii 1995-2002 al Centrului de informare asupra muzicii contemporane - CIMC, preşedinte al Secțiunii Naționale Române a SIMC - între 2002/2003, fondator şi prim editor-şef al periodicului *Contemporary Music – Romanian Newsletter* - prima publicație a SNR - ISCM - în limba engleză; fondator, alături de Institutul Francez din București al Festivalului de muzică contemporană "Ascultă şi vei înţelege", dar şi al grupului ALTERNATIVE – cu un concept inovator asupra structurării și derulării unui concert, etc.) Care au fost momentele cheie care v-au marcat devenirea?

Cred că există două momente-cheie a ceea ce foarte frumos aţi numit « devenirea mea », ambele în perioada adolescenţei. Primul a fost o alegere, al doilea - o întâlnire uluitoare.

Eram elevă la clasa celebrei profesoare de pian Ada Năsturel, veche prietenă a tatălui meu, dar oscilam între sunete şi cuvinte: compuneam diverse piese camerale şi eram în acelaşi timp pasionată de literatură – citeam enorm, făceam parte din redacţia entuziastă a unei proaspăt înfiinţate reviste a şcolii. La un moment dat, a devenit clar că era momentul să mă hotărăsc pe ce cărare s-o apuc. Balanţa s-a înclinat definitiv în favoarea sunetelor!

De ce, totuşi, această alegere ?

Într-o perioadă în care cuvintele erau suspecte, muzica era singura care îmi putea oferi independenţa totală a exprimării, libertatea atât de necesară modului meu de a gândi, de a exista. Condiţionările politice de atunci au dispărut, au fost înlocuite de altele şi mă bucur în continuare de incomparabila

https://biblioteca-digitala.ro

lipsă de constrângere pe care o oferă muzica, de imposibilitatea de a mima, de a-ţi falsifica personalitatea.

Al doilea moment-cheie a fost un şoc şi un «coup de foudre » mijlocit de binecunoscuta emisiune TV Teleenciclopedia – care mi-a pus în faţă Sagrada Familia a lui Gaudi. Mi-amintesc uluirea că aşa ceva poate exista, că o asemenea minunăţie a putut fi concepută şi modelată în real; impactul unei revelaţii ale cărei urmări nu le-am putut descifra decât mult mai târziu.

Bineînţeles, datorez enorm unor artişti care mi-au fost profesori la Liceul de muzică şi la Conservator: minunat de imprevizibila Rodica Şutzu şi cerebrala Aurora Ienei – la pian, apoi câţiva intelectuali de rasă: Aurel Stroe, Dan Constantinescu şi Ştefan Niculescu (un prototip al «maestrului»), în mod special profesoara mea la compoziţie - Myriam Marbé.

Revenind la statutul d-voastră actual, la notorietatea de care vă bucuraţi, care credeţi că au fost paşii mai importanţi realizaţi de muzica românească – în ansamblul ei - în ultimele două decenii ?

Există câteva câştiguri indubitabile pentru muzica românească de după decembrie ’89: deschiderea comunicării şi a informaţiei, precum şi o atitudine mai relaxată în ceea ce priveşte orientările estetice. Cred că sunt paşi importanţi pentru viaţa noastră muzicală şi, chiar dacă niciunul nu certifică valoarea, ei favorizează structurarea unui “altfel” de a gândi şi de a înfăptui sonorul; de asemenea, constituie premiza unei excelente promovări a creaţiei naţionale.

Cum întotdeauna există măcar două feţe ale aceleiaşi medalii, deschiderea şi diversificarea pot deveni - pentru caracterele slabe sau insuficient închegate - semnalul fals încurajator al superficialităţii, al evaporării criteriilor şi ierarhiilor.

Din păcate, observaţia d-voastră este cât se poate de justă, iar din perspectivă axiologică, alarmantă,

https://biblioteca-digitala.ro

îngrijorătoare chiar pentru spiritele mereu treze. Vă rog, detaliaţi !

Avantajele şi primejdiile unui mediu estetic şi comunicaţional mai permisiv ca niciodată sunt observabile în primul rând la nivelul noilor generaţii. Tinerii noştri compozitori fac eforturi reale de a fructifica evantaiul atât de divers al opţiunilor care li se oferă. Reuşitele sunt adesea remarcabile, încurajate neobosit de variate burse, concursuri, festivaluri, proiecte ce le sunt destinate la nivel naţional şi internaţional. În această privinţă e un mare noroc să fi tânăr artist într-o epocă în care atât mediul social – politic cât şi presa acordă o susţinere necondiţionată generaţiilor post decembriste, când, mai mult ca niciodată, valoarea nu mai trebuie "să aştepte ca anii să o măsoare", când s-a renunţat la atitudinea frustrantă de care generaţiile anterioare au "beneficiat", la piedicile puse în calea dialogului, a comunicării cu colegii şi instituţiile de peste graniţă.

Acelaşi context social şi mediatic inspiră însă egalitarismul valorilor, îl justifică prin prim-planul permanent acordat criteriilor materiale care exercită o nemaiîntâlnită ameninţare şi presiune asupra mediului artistic, inclusiv asupra vieţii muzicale, a existenţei de zi cu zi a muzicienilor, deformează modul de a gândi şi crea al viitorilor compozitori, al viitorilor interpreţi, dăruieşte de prea multe ori aceiaşi lauri talentului şi nontalentului.

Cu alte cuvinte, criteriile specifice judecăţilor estetice, artistice au fost devansate sau chiar substituite de cele proprii marketingului sau de cele ce ţin de cu totul alte interese. Şi nu numai atât…

Aceasta este realitatea. Mai trebuie adăugat faptul, nu lipsit de importanţă, că au fost anulate interdicţiile de ordin ideologic, estetic, religios şi este foarte bine aşa; au apărut însă mult mai durele interdicţii financiare. S-au eliberat energiile individuale, dar egoismul cinic şi agresiv s-a considerat şi se consideră în continuare autorizat să acţioneze.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-adevăr, reacţiile colaterale, secundare, au fost în măsură nesemnificativă estimate, însă unele reglementări vitale, în vederea însănătoşirii culturii, artelor, nu sunt tardive. Dimpotrivă....

Momentul actual este o excelentă şi binevenită sită a vocaţiei, a autenticităţii, pentru că obligă la o alegere fundamentală: cea între Materie şi Idee.

Pe fondul distructiv în care societatea actuală (şi nu e vorba numai de România) aruncă cultura, spiritul şi se aruncă şi pe sine însăşi, este bine să observăm şi să folosim ceea ce este (încă) pozitiv: deschiderea estetică şi informaţională, disponibilitatea la nou, la diferit, adaptabilitatea comunicării, uneori chiar a structurilor organizatorice şi manageriale. Progresul există deci, el este însă vizibil mai ales la nivelul principiilor, are un caracter virtual pe care fiecare dintre noi şi – foarte important – fiecare instituţie (fie ea de stat sau ONG) – poate sau nu avea şansa de a-l transpune în real.

Funcţiile artelor, în general – estetica, de cunoaştere/comunicare, formativă, energetică, dau sens existenţei acestora. Ce interesează, prevalează, în muzică, în contextul actual?

Funcţia estetică este cea mai nesemnificativă în acest moment, societatea actuală – centrată exclusiv pe obiectivele materialiste – nu mai are timp pentru contemplaţia frumosului ca atare şi, în ciuda declaraţiilor demagogice, este total dezinteresată de spiritualitate. Involuţia culturii, inclusiv faptul că muzica simfonică interesează o elită din ce în ce mai rarefiată şi marginalizată până la excludere din viaţa socială, toate acestea sunt urmare a contextului socio-politic actual.

Pe de altă parte, instabilitatea criteriilor, haosul instaurat în ierarhizarea valorilor mă feresc să regret decăderea funcţiei estetice, funcţie care nu a sporit nicicând prestigiul social al artistului.

În ceea ce priveşte funcţia formativă ca şi cea energetică se petrece un fenomen foarte interesant. Muzica

https://biblioteca-digitala.ro

continuă să aibă un rol formativ major în societatea de azi, chiar mai puternic decât în epocile anterioare, deoarece ea este mult mai prezentă, de fapt excesiv de prezentă (evident, nu mă refer la muzica simfonică). Succesul imens al show-bizz – ului nu ar fi posibil fără prezenţa copleşitoare a muzicii de divertisment. Ea este inclusă nu numai în industria de spectacol, ci şi în publicitate, în mass-media, are funcţia hârtiei de împachetat ştiri, noutăţi politice sau sportive, produse comerciale; are de asemenea o funcţie ambientală foarte importantă.

Consumăm muzică mai mult ca oricând într-o societate interesată exclusiv de destinul său material şi care este hotărâtă să infuzeze energie şi bună dispoziţie angajaţilor săi pentru maxima lor eficientizare. Atmosfera de petrecere permanentă (nu discut aici nivelul estetic) indusă de ambientul sonor al vieţii noastre de zi cu zi – în autobuze, taxiuri, magazine, parcuri, la radio sau tv - echivalează normalul cu optimismul obligatoriu. **Aceasta este funcţia formativă reală a muzicii actuale** aşa cum o doreşte sistemul socio-politic modern.

Mi se pare revelator faptul că liniştea este o excepţie şi a devenit practic un lux; societatea economiei de piaţă ţine să ne asurzească tocmai pentru că este conştientă de rolul formativ esenţial al muzicii. Cetăţeanul este bombardat cu spam sonor; în acest fel nu mai are când şi cum să gândească, să judece pe cont propriu.

În acest context, compozitorul – ideal vorbind – devine un luptător de guerillă. Alegând calea Artei şi ocolind producţia de bunuri sonore, se situează implicit în afara sferei sociale, devine un paria şi o entitate periculoasă pentru semenii săi. Cum ar putea fi altfel atunci când ceea ce oferă este bucuria ascensiunii (spirituale, emoţionale), când cere efortul minţii şi al sufletului, când, vizavi de plăcerea comodă vândută la un preţ bun pe toate tarabele economiei de piaţă, el oferă aventura şi riscul.

În ceea ce mă priveşte, cred că fiecare dintre funcţiile pe care le-aţi enumerat are propriul său rol; aş adăuga o funcţie esenţială şi total dispreţuită azi – funcţia spirituală.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica **este** cunoaştere şi comunicare, ambele cu impact maxim în zona emoţiei şi a spiritului. În mod paradoxal poate, transferul de date pe care muzica îl operează are cea mai mare eficienţă şi directeţe în zona subconştientului şi a supraconştientului. Din această cauză muzica **vorbeşte** în primul rând în planul instinctiv şi în cel transcendental, iar forţa sa de penetrare în aceste zone nu are egal. Am putea spune – o artă a extremelor.

În acelaşi timp muzica reuşeşte să transfere modele de structurare, de gândire, facilitând comunicarea peste timp. Cel care ascultă operele lui Monteverdi, Mozart, Bach, Stravinski are sentimentul unui dialog miraculos, al unui acces instantaneu la modul de gândire al compozitorilor respectivi.

Multe se pot spune despre comunicarea prin muzică – pentru mine însă ea rămâne dialogul exemplar, comunicarea la modul absolut, cea în care mintea, sufletul, spiritul devin transparente şi permeabile. Nu cred în "inevitabilele" concesii care ar trebui operate de dragul comunicării cu publicul; sunt de părere însă că publicul trebuie ajutat şi încurajat să acceadă la adevăratele valori, facilitându-i-se accesul la informaţia corectă, eliminând din calea sa piedicile false, inutile.

Referindu-ne la resorturile de profunzime ale procesului creator, credeţi că există un raport de determinare viaţă-creaţie sau doar unele lucrări au caracter biografic?

Nu văd cum ar putea absenta elementul biografic dintr-o operă de artă, oricare ar fi ea şi oricui ar aparţine. Desigur, anumite lucrări au o mai mare încărcătură subiectivă, acest lucru se întâmplă atunci când tensiunile propriei existenţe sunt mai puternice.

Bineînţeles că este important să lămurim ce înţelegem prin termenul de "biografic": dacă ne referim la evenimente cuantificabile e una, dacă înglobăm în acest termen anume evoluţii emoționale şi/sau spirituale, este altceva. Un artist însă vorbeşte întotdeauna despre el însuşi – acesta este întotdeauna subiectul relevant. Narcisismul, egocentrismul său este însă în mod paradoxal generozitate, căci atunci când

https://biblioteca-digitala.ro

vorbeşte despre sine, un artist adevărat vorbeşte şi mărturiseşte despre fiecare dintre noi. Numai aşa se instituie Comunicarea. Diferenţa între omul comun şi artist este că un om obişnuit comunică cotidianul, un artist vorbeşte despre esenţa umană, operează cu arhetipuri, deschide probleme fundamentale.

Aveţi tematici preferate, orientări estetice predilecte, deschideri sugerate de anumite sfere de interes?

Sunt preocupată de explorarea câtorva teme importante pentru mine; unele au un caracter tehnic foarte concret, altele ţin de o anume strategie compoziţională sau psihologică, altele aparţinând sferei filosofice şi spirituale.

Cred că aceste teme sunt vizibile în tot ce am creat până acum; anumite lucrări s-au coagulat însă în cicluri în care o anume problematică, o anume idee este dominantă, aşa cum se întâmplă cu piesele din ciclurile **Decor, Ostinato, Jurnal** sau **Nr. 273,16.**

M-a interesat astfel reducerea mijloacelor, excluderea efectelor, simplitatea arhitecturii - toate acestea sunt vizibile în cele 5 **Decor**-uri, piese camerale pentru 2-3 instrumente, de mică întindere, scrise fără a apela la niciun fel de exhibiţii de virtuozitate. **Decor**-ul vizează lumea interioară, descrierea unor "scenografii" lăuntrice, a unor climate fragile notate în cheia discreţiei şi a calmului.

Ciclul **Ostinato** utilizează variante ale unui binecunoscut şi experimentat principiu tehnic, cu efectele cele mai diverse în plan psihologic. El conţine până acum două piese, una de muzică electroacustică, iar alta, camerală.

O altă tematică care mă preocupă este cea a intersecţiilor şi a unor fertile sinteze între sursele electroacustice şi cele tradiţionale; i-am dedicat piese de mare întindere: ***Concertul pentru pian şi mediu electroacustic, Concertul pentru percuţie şi mediu electroacustic, Cantata "Cele şase peceţi",*** etc.

O "clasă de compoziţii" destul de recentă are ca siglă numărul **273** sau mai exact **273,16** – este numărul de grade

https://biblioteca-digitala.ro

Kelvin corespunzător cu 0 grade Celsius – unde formele se topesc, iar stările devin fluide, în permanentă reconfigurare. Aici se înscriu ***Trio-ul nr. 273 op. 2 "Contraste apropiate"*** şi ***Nr. 273,16 – Intersecţii*** pentru saxofon alto, violă şi mediu electroacustic.

Ştiu că şi alte aspecte ale fenomenului muzical v-au stârnit interesul creator...

Mă preocupă intens problemele care ţin de strategia comunicaţională, de vectorul creator – public. Aşa a apărut la un moment dat grupul ***ALTERNATIVE***, dar şi ciclul ***Comentarii***-lor în care am vizat o altă problematică, cea a integrării unei piese în structura unui concert. ***Comentariile*** se segmentează în mai multe părţi care sunt încrustate între diferitele piese ale unui concert de muzică nouă şi includ reacţiile interpreţilor la diferitele opus-uri asemenea unor discrete microinterviuri.

O problematică total diferită este cea vizată în ciclul ***Jurnal*** – lucrări de mari dimensiuni, cu o substanţă densă. Caracterul este predominant narativ, dramatic, iar mijloacele tehnice şi de expresie sunt mult mai complexe. Fiecare ***Jurnal*** se bazeaza pe caracterul autobiografic imanent al operei de artă, porneşte de la premiza că "cv"-ul lăuntric al unui artist se află în chiar opus-urile sale. Ele dezvăluie, rând pe rând, tot ceea ce este memorabil în viaţa sa, înşiruindu-se ca veritabile însemnări zilnice ale artistului. Atunci când memoria reiterează idei sau fragmente ale unor muzici anterioare, sensurile se remodelează sau chiar se pot distorsiona.

În sfârşit, ultimele mele lucrări - ***"Just passing through..."*** şi ciclul ***Manifestelor elitiste*** au în comun o temă primordială: balanţa Etern – Efemer.

Dintre Manifestele elitiste*, Manifest elitist 3* a avut un puternic impact în mediul cultural-artistic românesc şi nu numai... Elita, percepută şi asumată ca "stare a spiritului" constituie o redimensionare inovatoare a interpretării conceptului; iar cel mai important fapt e acela că întreaga d-voastră creaţie susţine artistic acest CREDO.

https://biblioteca-digitala.ro

Cred că elita este indispensabilă; ea se asumă.

Elita încearcă să urnească lucrurile care stau ori să le devieze pe cele aflate în mişcare (evoluţie/involuţie). Atunci când elita ajunge la o soluţie, când transformarea nu mai e percepută ca esenţială, încetează a fi o elită.

Cred într-adevăr că elita este o stare a spiritului. Spre deosebire de permanenta mişcare pe care o generează, elita este o stare dincolo de bine şi rău, de moral / imoral sau de orice alte categorii cu care suntem obişnuiţi să cântărim dihotomic ori în nuanţe de gri-uri unde orice valoare de adevăr între 0 şi 1 este plauzibilă.

În ceea ce priveşte cele trei ***Manifeste,*** ele sunt foarte diferite şi în acelaşi timp perfect convergente.

Manifest elitist 1 este o lucrare multimedia (care poate fi auzit şi ca o piesă de muzică electroacustică în sine) cu rol de "pilot" al ciclului, purtând un mesaj multidirecţional (informaţional, estetic, filosofic). ***Manifest elitist 2*** este o "muzică pură", o piesă cameralã foarte scurtă oferită ansamblului elveţian "Ensemble für neue Musik - Zürich" în urma unei comenzi. ***Manifest elitist 3*** (publicat în Actualitatea Muzicală, apoi în revista CULTURA) este în primul rând o "luare de atitudine" etică şi estetică pe care am considerat-o imperios necesară şi clarificatoare pentru modul meu de a gândi, de a crea şi a acţiona.

Care sunt direcţiile stilistice, tehnicile componistice abordate care vă reprezintă?

Tehnicile componistice mă preocupă strict în măsura în care sunt potrivite şi necesare scopului meu - acela de a construi o muzică care mă exprimă şi cu care pot comunica. Nu am niciun un fel de reţinere sau de prejudecată în a face apel la orice tehnică, aparţinând sau nu oricărei estetici, dacă aceasta serveşte scopului artistic şi nu pot spune că o anumită tehnică mă reprezintă mai mult decât alta. Cât despre diferitele direcţii stilistice, aceasta este o problematică importantă pentru mine din punct de vedere teoretic şi didactic. Dacă vrem să folosim diferitele "sertare" muzicologice, cred că aş putea fi

https://biblioteca-digitala.ro

înregimentată în aceeaşi măsură în categoria “spectraliştilor” – căci am folosit şi voi mai folosi cu plăcere această tehnică, în cea a “arhetipalilor” – dat fiind interesul meu în uzitarea esenţelor tari ale lumii sonore, a autorilor de “teatru instrumental”, desigur a postmodernilor (vezi tendinţa la ironie şi autoironie, diversele intruziuni poli, pluri şi mai ales metastilistice) de care mă diferenţiez prin importanţa primordială pe care o acord **Sensului** şi **Ierarhiei**.

Ca să spun drept însă, cel mai mult şi mai mult mi-ar plăcea să fiu clasată, dacă e neapărată nevoie de o etichetă, într-un curent descinzând din lumea lui Gaudi, cel care a realizat fluxul continuu, feed-back-ul mineral - vegetal, animal - uman, comunicarea materiei cu transcendentul.

Există o permanentă preocupare pentru realizarea unor sinteze artistice, inedite *puzzle*-uri sincretice. Există o motivaţie...

Lumea de azi este – mai mult decât epocile precedente - absorbită de vizual, iar manifestările artistice cu mesaj spiritual – fatalmente neconvingătoare sub aspect financiar - sunt împinse spre dispariţie de industria divertismentului atotbiruitor. Divertismentul domină agresiv zona spectacolului şi zona media. Informaţia “trebuie” să conţină distracţie, pedagogia “trebuie” să fie amuzantă şi atractivă, iar învăţământul “trebuie” să devină seducător sau să dispară.

Suntem într-o “civilizaţie” în care se afişează dispreţul cinic faţă de efortul intelectual, în care se vând emoţiile ieftine şi se cumpără en gros platitudinile – toate acestea sunt mai repede vizibile în cultura spectacolului.

Un spectacol însă poate trimite în aceeaşi măsură spre exterior şi spre superficial ca şi spre zonele cele mai înalte ale spiritului, de aceea prefer să nu asociez conceptul de spectacol cu exhibarea accesibilităţii cu sclipici şi zorzoane.

A miza pe spectacol înseamnă pentru mine a miza pe o mai mare complexitate şi eficienţă a comunicării, a oferi propriului mesaj mai multe şanse de a fi receptat atunci când sonorul intră în dialog cu verbul, gestul, imaginea. Pot enumera multe lucrări născute la întâlnirea muzicii mele cu scena, de la

https://biblioteca-digitala.ro

piese aparţinând teatrului instrumental ***("Ştii tu episodul în care…"***), sau conţinând secţiuni de această factură (***Concertul pentru percuţie şi mediu electroacustic, Simfonia a II-a… dinspre Enescu***), la spectacole muzical-coregrafice şi multimedia de anvergură (***Visul ascuns***, ***Eu, nu, Jurnal '99, Alternative, Cioburi de ploaie, Du-te vino, Closed***)

În ***ALTERNATIVE*** am propus o nouă formulă de a cărei eficienţă sunt convinsă şi pe care sper s-o pot relua – cea a spectacolului "învelit" în spectacol, de fapt într-un pre-spectacol cu rolul de a sensibiliza publicul pentru miezul consistent şi modern al evenimentului propriu-zis.

Parcursul d-voastră profesional v-a fost într-un fel favorabil, în sensul că destinul v-a oferit posibilitatea – pe care aţi valorizat-o întotdeauna cu dăruire şi inteligenţă – de a evolua şi a vă manifesta plenar în diverse medii artistice. Raportarea la celelalte arte ţine de vocaţie dar şi de atitudine. De aici şi remarcabila disponibilitate de a vă intersecta cu celelalte domenii artistice în mod inedit, expresiv şi persuasiv.

Am colaborat şi colaborez cu artişti coregrafi aparţinând diferitelor generaţii – de la Miriam Răducanu la Raluca Ianegic, de la Liliana Iorgulescu la Andreea Căpităneşcu. Am o colaborare captivantă cu Marilena Preda-Sânc – artist vizual de notorietate internaţională care a semnat nu numai video-ul "Climate" – prezentat în Concertul – portret din 2009, ci şi grafica volumului de poezie semnat de fiul meu Tudor Mihai Cazan.

Fiecare epocă a istoriei muzicii a fost preocupată într-un fel sau altul de crearea unor genuri şi forme artistice care să reunească şi să resintetizeze diferitele arte, într-o variantă fie nespectaculară (liedul, cantata, oratoriul) fie scenică (opera, baletul, iar în zilele noastre - spectacolele de sunet şi lumină, spectacolele muzicale, coregrafice şi multimedia, ş.a.m.d.)

Perioada actuală cunoaşte o efervescenţă fără precedent a formelor şi genurilor de sinteză în care caracterul spectacular predomină. Sunetul, gestul, lumina, verbul se

https://biblioteca-digitala.ro

topesc în evantaie multicolore, dar în acest moment nu cred că se poate vorbi în mod cinstit de vreo variantă sincretică stabilă, exceptând teatrul instrumental şi teatrul-dans.

Mediul electronic este o condiţie *sine-qua non* a majorităţii lucrărilor d-voastră. Ce rol îi acordaţi acestui mai recent dar important gen?

Mediul electroacustic îmi oferă o maximă libertate la nivelul organizării temporale – cea mai importantă dimensiune a muzicii.

A organiza timpul înseamnă a organiza gândirea. Acesta este momentul magic al **Sensului**, momentul – cheie, ca să spun aşa. Ştiu că majoritatea muzicienilor se lasă absorbiţi de dimensiunea coloristică fascinantă pe care o oferă muzica electroacustică, dimensiune desigur spectaculoasă. Nu mai vorbim de un aspect foarte important pentru orice creator: controlul absolut asupra tuturor parametrilor, posibilitatea de a "fantaza" la infinit şi în cele mai mici detalii cu înălţimile, duratele, nuanţele şi în mod cu totul special cu spaţiul. Nu mai vorbim de faptul că experienţele din spaţiul electroacustic mi-au schimbat viziunea de ansamblu asupra lumii sonore, inclusiv asupra muzicii instrumentale şi simfonice.

De fapt, mediul electroacustic este pur şi simplu încă un instrument, care se adaugă lumii simfonice. Fereastra pe care acest nou instrument a deschis-o larg pentru mine este în primul rând cea a modelării timpului.

Muzica este o artă temporală. Timpul muzical este un concept complex. În afara observaţiilor consemnate deja, care este opinia d-voastră cu privire la acest aspect fundamental al artei sunetelor?

Eu cred în timpul pluristratificat, sau, ca să fiu mai explicită, sunt convinsă că însăşi existenţa noastră se desfăşoară pe mai multe nivele ale organizării timpului, nivele care au o ordonare clar personalizată, dar care comunică şi se intersectează conform unei logici rafinate şi nu întotdeauna accesibile. Mai mult încă, eu cred că fiecare dintre noi poate

https://biblioteca-digitala.ro

observa, provoca sau participa la asemenea "întâlniri" ale diferitelor straturi ale temporalităţii. Există, aşa cum explica Eliade, timpul cotidian, există Marele Timp, există o temporalitate organizată omogen, previzibil, precum şi o alta în care aleatoriul este suveran; mai mult încă, se poate "circula" în timp, poţi să fii inclus sau chiar să provoci incursiuni temporale. Aşa cum diferitele sisteme sonore se pot suprapune şi interacţiona, tot astfel se întâmplă cu cele mai variate moduri de organizare a temporalităţii. Fundamental este însă impactul structurii temporale asupra gândirii, asupra Sensului. Această aventură în timp care este Muzica descrie probabil cel mai bun drum spre autocunoaştere şi Adevăr.

Cum se reflectă raportul tradiţie – inovaţie în creaţia dvs.? Dar în muzica actuală, în general?

Aşa cum am mai spus, nu am niciun fel de reţinere sau prejudecată în a folosi orice tehnică, desigur şi orice formă, orice arhitectură, clasică sau nu – în funcţie de ceea ce mi-am propus. Cred că e bine să ai tolba tehnicilor componistice cât mai bogată, doar aşa poţi opera în deplină libertate, iar fantezia îşi poate întinde aripile. Am apelat la organizarea academică a ciclului simfonic în prima mea ***Simfonie – Jurnal '88***, la organizarea de tip repede – lent repede a concertului instrumental în ***Concertul pentru pian şi mediu electroacustic***, la conceptul variaţional în ***"Tăcere cu variaţiuni"***, în prima parte a ***Simfoniei I*** sau în ***Decor V pentru 2 flauţi şi nai***, la cel ostinato în ciclul cu acelaşi nume, am folosit tehnica spectrală, metastilismul, etc. Mă stimulează să iau ca punct de plecare o structură clasică şi să o vizualizez într-o altă cheie, dar aceasta este numai una din posibilele opţiuni. Sunt o adeptă a conceptului bibliotecii lui Borges – cred deci nu numai într-un timp pluristratificat, ci şi într-o arhitectură pluristratificată, deschisă, desfăşurată pe mai multe paliere, în care îşi au locul variate structuri, punctând oricând conexiuni neaşteptate. Cred în inovaţiile care apar sub egida Sensului. În istoria muzicii, în istoria artei, în perioada actuală inclusiv, inovaţiile majore apar la maturitate şi doar în mod excepţional în perioada tinereţii, deoarece ele sunt soluţii ce necesită un

https://biblioteca-digitala.ro

anume timp de coagulare, o experienţă, acumularea şi sintetizarea unor informaţii.

Deschiderea faţă de nou este o atitudine cu funcţia unui punct de pornire în lungul şi complicatul drum al Artei. I se alătură obligatoriu o mare responsabilitate a substanţei sonore, a motivaţiilor.

Ce rol a avut, are pianul în întreaga d-voastră activitate?

Pianul a fost prima mea posibilitate de a modela sonorul, e atât de aproape de mine încât nici nu-l mai simt ca instrument exterior ci ca un organ de simţ inclus. Prin el am înţeles prima oară bucuria de a face muzică, de a dialoga oricând cu Bach, Mozart, Stravinski sau atâţia alţii. Şi acum îmi face plăcere să cânt la pian şi regret din tot sufletul că ziua nu are mai multe ore şi că nu am putut să aloc suficient timp unei posibile deveniri interpretative.

Cu toate acestea, nu am dedicat decât două lucrări pianului: ***Da suonare*** – o lucrare foarte dificilă tehnic şi ***Concertul pentru pian şi mediu electroacustic***. Mult mai multe lucrări am imaginat pentru clarinet (***Concertul pentru clarinet şi orchestră, Veni-va ! pentru clarinet şi mediu electroacustic, Decor I şi Decor IV***, etc.) din cel puţin două motive: flexibilitatea unică în plan expresiv şi tehnic a instrumentului şi existenţa atâtor solişti autohtoni de înaltă clasă cu care am avut colaborări excelente. Mă interesează însă orice instrument şi am scris lucrări pentru flaut, violoncel, violă, trombon, nai, chitară, saxofon – majoritatea lor graţie întâlnirii cu solişti de excepţie. Un alt "instrument" preferat este percuţia, cât despre vioară, aici e vorba de o iubire mai veche şi, după ***Invizibila strună, Jurnal '99, Concertul pentru vioară şi orchestră***, sper să scriu şi alte lucrări pentru ea, de asemenea pentru alte instrumente de coarde, inclusiv pentru cvartet; cât despre interesul meu pentru "instrumentul" numit orchestră, cel mai bine vorbesc concertele şi simfoniile scrise până acum.

Credeţi în nevoia de modele?

https://biblioteca-digitala.ro

Nu am simţit niciodată nevoia de modele, nu am înţeles niciodată această aşa-zisă necesitate. Un creator are idei, nu modele. De modele se ocupă industria, croitorii şi firmele de modeling.

Există însă personalităţi faţă de care am o admiraţie totală şi cu care mă simt înrudită în profunzime ca mod de a gândi şi de a mă exprima. Este vorba Gaudi, Brâncuşi şi Borges.

Gaudi – cel mai important pentru mine – pentru simţul continuităţii şi al unei permanente evoluţii, pentru spontana fluiditate de la organic la anorganic, de la tradiţie la avangardă, de la natural la artificial, de la improvizaţie la rigoare, de la simetrie la asimetrie, de la arhitectură la sculptură, culoare, verb, de la vegetal la animal, uman, sacru, alăturând şi conectând substanţe aparent disjuncte spre o unică semnificaţie.

Brâncuşi - pentru siguranţa cu care a legat ceea ce este mai profund naţional cu ceea ce este mai profund universal, pentru economia de mijloace, pentru perfecta adecvare a tehnicilor, a soluţiilor meşteşugăreşti care pot întrupa Spiritul.

Borges - pentru conceptul Bibliotecii şi pentru uluitoarele sale intuiţii asupra Timpului, pentru apetitul comunicării cât mai simple, mai adevărate, mai exacte.

Toţi trei pentru a se fi lăsat devoraţi de Idee, pentru curajul de a fi fericiţi întru Artă, pentru disocierea de orice formă de snobism, pentru dezinteresul faţă de bani, titluri, decoraţii, pentru munca acerbă şi foamea de Adevăr.

A-i considera modele mi se pare o aroganţă; înseamnă a le nega totala unicitate şi a crede în posibilitatea de a concretiza o variantă a unor existenţe şi creaţii de nereluat.

Vă mulţumesc.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Aspecte ale armoniei corurilor din *Oedip* de George Enescu

Constanţa CRISTESCU

Cântarea bizantină este, potrivit caracterizării lui Amedé Gastoué, "l'intermèdiaire entre l'antiquitè et notre art occidental." Tezaur de creaţie, artă interpretativă şi teorie muzicală – afirmă Vasile Tomescu -, cântarea bizantină va cunoaşte în România, unica ţară latină care a adoptat-o, succesive şi ilustre aporturi ale unor alcătuitori de melodii, apoi ale compozitorilor care au făcut ca ea să prezinte caracterul mixt al folclorului, anonim, "obiectiv", şi cel al artei savante, "subiective"[1]. Între aceşti compozitori se plasează, incredibil şi George Enescu.

George Enescu este unul dintre marii gânditori ai muzicii care a creat o operă de meditaţie artistică asupra mitului lui Oedip, valorificând în sinteze stilistice novatoare patrimoniul culturii muzicale europene de peste două milenii.[2] Asupra operei Oedip s-au aplecat cu atenţie diverşi exegeţi, între care Octavian Lazăr Cosma se impune printr-un volum inegalabil care se constituie permanent în sursa bibliografică

[1] Vasile Tomescu, ***Muzica românească în istoria culturii universale***, vol. 1-2, Bucureşti, Editura Muzicală, 1991, p. 28.

[2] Am avut acces la partitura operei enesciene prin Mediateca George Enescu a Bibliotecii Metropolitane Bucureşti, care mi-a dat acces atât la partitura mare a operei publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în 1964, cât şi la reducţia pentru pian a lui Henry Lauth, publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în anul 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

de referinţă pentru orice încercare de abordare muzicologică a acestei opere novatoare în peisajul componistic românesc şi internaţional.[1] Refacerea drumului exegetic parcurs de muzicolog cu partitura în faţă oferă şansa unor aprofundări ulterioare. În cadrul acestora se plasează şi studiul de caz pe care îl propun, încercând să evidenţiez structuri şi tehnici milenare valorificate de George Enescu magistral în actele ritual-cultice din operă.

Despre *izvoarele stilului coral din Oedip-ul enescian*, Octavian Lazăr Cosma afirmă: „Dacă scrutăm izvoarele enesciene, în privinţa tratării corale, vom identifica puncte comune în caracterul oratorial şi monumental al creaţiei lui Bach şi Händel, în forţa statuară a lucrărilor lui Gluck, în desosebita plasticitate şi în dinamismul colectiv afirmat în operele lui Musorgski. /…/ În plus, Enescu fructifică, în geniala sa partitură, în momente adecvate, germenii melosului popular românesc şi ai creaţiei corale autohtone, îndeosebi cea de cult, cu adânci rădăcini în vremuri străvechi, în ehurile bizantine." [p. 240] Despre valorificarea corurilor din dramaturgia antică muzicologul precizează doar faptul că ele sunt folosite deseori cu rolul de comentator dramatic.

Despre *corurile ritual-cultice ale bătrânilor atenieni*, Octavian Lazăr Cosma scrie: "Structura intonaţională relevă austeritatea marilor valori. De fapt, în conformaţia acestei teme, rolurile sunt absolut egale, atât ale liniei intervalice, cât şi ale diviziunilor ritmice. Pornindu-se de la intonaţia rectotono, se ajunge la un stil cantabil generos, cu intervale uşor de intonat, de preferinţă orânduite în succesiuni treptate. Ritmul cunoaşte o variaţie, deşi reluările exacte pe parcursul unei măsuri nu se exclud. Variaţia va afecta uşor secunda, prin introducerea unui triolet în diferite segmente ale perioadei, asincronă şi mobilă. Rafinamentul armoniei este derivat din înlănţuirile modale diatonice, din suprapunerile de terţe, pedale şi cvinte goale; conducerea vocilor porneşte şi ajunge, întotdeauna la un punct comun. *Dislocările acordice sunt*

[1] Octavian Lazăr Cosma, ***Oedip-ul enescian***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 240-241, 252-253. A se vedea şi Pascal Bentoiu, ***Capodopere enesciene***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1999, p. 244-303.

https://biblioteca-digitala.ro

efectul eterofoniei care facilitează instabilitatea cadenţelor, mersul aparent liber-improvizatoric." [p. 252] La pagina 253 se analizează tonal modulaţiile din planul reluărilor melodiei rituale şi din ultima revenire a actului ritualic invocator dezvoltat dramatic.

Utilizarea fondului muzical psaltic în creaţia enesciană pare vagă şi trece aproape neobservată, maestrul neapelând la citatul liturgic, ci doar la structuri muzicale şi tehnici componistice specifice şi muzicii de tradiţie bizantină, însă nu doar acesteia, ci şi altor culturi muzicale precedente şi de confluenţă milenară. Enescu foloseşte şi crează, de fapt, structuri de sinteză culturală, valorificându-le prin recrearea în caracter a acelor elemente decupate în tronsoane celular-motivice de specificitate bizantină sau de specificitate folclorică românească. Se consideră, de exemplu, că limbajul microtonic a fost preluat de Enescu din folclorul românesc şi din unele structuri cromatice şi enarmonice bizantine. Dar tot atât de bine aceste structuri care au fascinat lumea muzicii prin ineditul valorificării enesciene au putut fi preluate şi din lumea cromatică şi enarmonică antică elină, pe care, cu siguranţă că Maestrul a studiat-o din sursele bibliografice ale vremii, cu mare atenţie.

În cadrul unor studii anterioare am demonstrat modul de utilizare a unor structuri modale de filieră bizantină în creaţia enesciană în general şi în unele partide vocale ale operei Oedip, pornind de la premisa anturajului familial în care s-a format muzicianul[1] şi a capacităţii sale deosebite de receptare şi sinteză stilistică.

[1] Constanţa Cristescu, **Enescu şi muzica românească de tradiţie bizantină**; **Consideraţii asupra spiritualităţii enesciene**, în ***Crâmpeie din cronologia unei deveniri***, Volumul II, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005, ISBN 973-42-0406-8, p. 196 şi 216; Idem, **Influenţe bizantine în opera Oedip de George Enescu**, în ***Studii şi materiale muzicologice achiziţionate de UCMR în anii 2005-2006,*** Bucureşti, 2006, ISBN (10) 973-0-04765-3; (13) 978-973-0-04765-3, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

Opera Oedip se plasează ca acţiune într-un spaţiu de conservare a bizantinismului peste veacuri, prin recrearea unor structuri antice în noi metamorfoze cultice, spaţiu propice pentru sinteze multiculturale peste milenii. Scopul studiului de faţă este de a surprinde tehnicile de armonizare pentru care a optat Enescu în momentele de ritual sacru inserate în operă din perspectiva sursei de inspiraţie antică greacă şi bizantină.

Mă opresc asupra unui studiu de caz: ***armonia corurilor ritual-cultice***. Aceste structuri vor fi relevate pe parcursul analizei segmentelor rituale.

Înainte de a demara analiza se impune a aminti diferenţa de conţinut pe care o are termenul ***armonie*** în antichitatea elină şi în contemporaneitate. Amintesc că în antichitatea greacă ***„armonia"*** semnifica, pe de o parte, *organizarea melodică a sunetelor*, deci modul cântărilor – sens opus celui actual -, iar pe de altă parte, exprima acelaşi lucru cu noţiunea de scară muzicală.[1] Prin urmare, definesc conceptul armonic prin cele două coordonate la care se referă în cele două concepţii: ***antică*** şi ***contemporană*** lui Enescu. Din această perspectivă, punctajul analitic vizat se referă la cele două coordonate ale limbajului coral: 1) coordonata orizontală – monodia, în virtuta conceptului antic de armonie – şi 2) coordonata verticală – în virtuta conceptului modern de armonie. Coordonata verticală se reflectă în 2.1.) armonia unisonică şi 2.2.) armonia intervalică şi acordică.

În acest sens, partiturile corale rituale din Oedip se revelează ca modele de armonie unisonică şi isonică, aceasta din urmă fiind proiectată în planul orchestral.

Corul armonizează monodia ritualică parafonic în dublaje multiplicate, generatoare de structuri acordice în succesiuni paralele. Astfel, paralelismul orizontal se proiectează în plan vertical într-un paralelism acordic de mare simplitate structurală şi acustică, cu efect arhaizant. Se valorifică trisonurile în paralelisme, acordurile eliptice de cvintă

[1] Victor Giuleanu, ***Tratat de teoria muzicii***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986, p. 280-299. Grigore Panţiru, ***Notaţia şi ehurile muzicii bizantine***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro

cu fundamentala dublată, acordurile de nonă în poziţii restrânse prin răsturnarea nonei şi plasarea ei în tenor deasupra fundamentalei generând bătaia de secundă specifică polivocalităţii de filieră bizantină, precum şi acorduri de cvarte.

Proiecţia acompaniamentului armonic de ison se face în partida orchestrală, care prin funcţia de isonar se vocalizează.

Momentele selectate pentru analiza demonstrativă sunt corurile rituale de invocaţie ale bătrânilor atenieni din Actul IV p. 453 [324]-454 [325], p. 460 [329]–461[330], 497[358]-500 [360].

Corul invocator al bătrânilor atenieni evoluează ritualic pe o melodie silabică ce configurează un profil melodic concav, ce sugerează structura antică octaviantă diatonică a hypo-frigicului. La cezură treapta de cadenţă alunecă la treapta alăturată superioară ce se află în raport de cvartă inferioară faţă de baza modului, pentru ca să se mai adauge o formulă postfinală cu un profil sinuos construit pe intervale simfone (cvarta) şi emmeles (terţa) - **mi-la-fa#-si** – ce încheie melodia pe baza modului.

Această structură melodică antică se regăseşte între structurile glasurilor medio-bizantine, fiind reprezentată demodul IV mixo-lidian, pentru ca în sistemul psaltic să corespundă glasului VIII după trifonie.

Melodia este interpretată *monodic*, *la unison*, cu divizii temporare pe spaţii mici, conturând heterofonii prin abateri intervalice simfone (la cvartă şi cvintă inferioară, uneori la octavă) şi emmeles (preponderent la terţă, uneori şi secundă) de la melodia rituală.

Invocaţia nr. 1 din Actul IV ”Binevoitoarelor!” p. 453 [324]-454 [325] Moderato, alla breve redă melodia rituală pietrificată contrapunctată în armonie intervalică, în care ponderea o deţin intervalele emmeles (terţa, secunda) în raport cu cele simfone, ce domină celelalte momente ritual-muzicale. Contrapunctarea vădeşte o sinteză a tehnicilor renascentiste şi impresioniste prin valorificarea notelor întârziate, de schimb, de pasaj şi apogiate. Notele de schimb oscilatorii, ca şi

https://biblioteca-digitala.ro

recitativul recto tono şi melodizat, sunt specifice şi monodiei bizantine. În armonia corală a acestui episod invocator aceste procedee sunt proiectate atât în planul armoniei orizontale – monodic –, cât şi în cel al armoniei verticale.

Caracteristic atacului formulei postfinale care cadenţează pe treapta iniţială a modului hypo-frigic (si) este dublajul omofonic la octavă şi cel simfonic la cvarta inferioară.

Corul evoluează singur, orchestra intervenind vag doar cu câteva efecte sonore ambientale.

Invocaţia nr. 2 din Actul IV 460 [329]–461[330] reia imuabil melodia hypo-frigică redată în Invocaţia nr. 1, respectându-se cu stricteţe caracterul prin excelenţă monodic al cântului cultic şi ritual antic grecesc. Armonia verticală se

https://biblioteca-digitala.ro

efectuează la octavă, unisonic. Această practică orală de armonizare unisonică şi heterofonică s-a perpetuat până în contemporaneitate în practica liturgică de tradiţie bizantină şi în folclor.

Orchestra acompaniază melodia corală prin ison la grupa viorilor şi violei (la cordari), cu figuraţii isonice la flauţi şi oboi.

Invocaţia nr. 3 a corului bătrânilor atenieni de la p. 497 [358]-500 [360] reia melodia ritualică fără variaţii melo-ritmice, elidând formula postfinală semnalată anterior. Variaţia apare în deviaţiile verticale heterofonico-armonice de la melodia începută unisonic. Se crează o armonie parafonică la intervale de terţă-cvartă, proiectându-se două planuri melodice prin dublaj variat. Se schiţează astfel o a doua voce derivată din melodia rituală imuabilă.

Trebuie să amintesc că parafonia a fost una dintre cele mai rudimentare tehnici de polifonizare şi-n acelaşi timp de armonizare orală a muzicii cultice şi folclorice, care s-a perpetuat în tradiţia bizantină până în zilele noastre, actualmente fiind excesiv utilizată, în detrimentul monodiei. Enescu a sesizat această practică orală multimilenară în tradiţia bisericească ortodoxă şi a valorificat-o magistral în Oedip în părţile corale de ritual cultic, dar şi în cele ritual-ceremoniale laice.

De data aceasta, melodia este dublată unisonic orchestral de cornul în fa şi acompaniată isonic de un aparat orchestral amplificat. Isonul ritmizat marchează centrii de greutate modală (si, re). Vocea a doua sugerează şi ideea unui contrapunct rudimentar ce respectă cu stricteţe intervalica antică preferenţială.

Invocaţia nr. 4 a corului bătrânilor ateniei după ce Oedip trece zidul de aramă p. 538 [386] - 559 [389] + 7 transpune melodia rituală invocatoare la terţa superioară cu variaţii ritmice, dar şi melodice - mai ales la cadenţă -, determinate de adaptarea melodiei la alt text şi de caracterul variabil al melodiilor rituale tradiţionale. Melodia, transpusă în virtutea variabilităţii orale a registrelor de performare,

https://biblioteca-digitala.ro

debutează unisonic, pentru a fi dezvoltată dramatic în secvenţe apologetice consacratoare, sacralizante, modulante, armonizate vertical prin structuri armonice moderne modal-tonale generate de heterofonie. Procedeul dramatizării prin metaboluri este o practică deopotrivă antică şi modernă, la care Enescu apelează în ritualul final de sacralizare a lui Oedip. Iată că în ultima secvenţă invocatoare, Enescu relevă încă o latură a cântului cultic tradiţional antic şi bizantin, anume variabilitatea modelelor melodice pietrificate, aceasta în virtutea principiului variaţiei prin adaptarea modelului melodic la alte texte şi prin transpoziţie.

Gândirea elină a cunoscut multiple şi rafinate procedee de modulaţie (metabolos), pe care George Enescu le-a valorificat într-o personală sinteză a limbajului armonic contemporan.

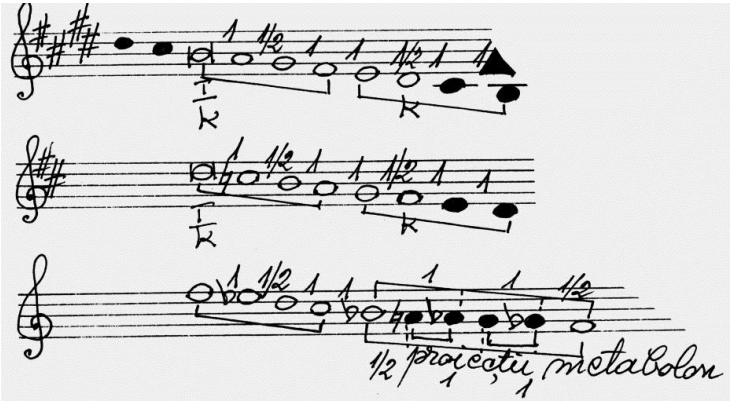
Se cunoaşte că la vechii greci sensul noţiunii de modulaţie (metabolos) era mult mai cuprinzător decât acum, înglobând multiple aspecte. În acest sens, se poate afirma că însăşi variaţia ritmului nomosului de la o invocaţie la alta este metabolos, după cum şi schimbarea registrelor, schimbarea configuraţiilor timbrale, variaţia dinamică. Mă voi referi doar la modulaţia melodică.

Invocaţia nr. 4 aduce un metabolos de tipul unei modulatio per tonum, în relaţie cu nomosul invocaţiei nr. 1, reluat conform tradiţiei antice greceşti în invocaţia nr. 2 şi nr. 3. Modulaţia per tonum se face prin transpoziţie la terţa superioară în registrul superior.

Invocaţia nr. 4 evadează din tradiţia corală antică nemodulantă prin caracterul modulant. Procedeele de modulaţie enesciană din această invocaţie finală dovedesc preocuparea Maestrului de lărgire a concepţiei corale antice prin metabolos. De la perioada a II-a, modulatio per tonum se combină cu modulatio per systima, structura tetracordului al II-lea al scării descendente fiind un tetracord synememnon, rezultat prin introducerea sunetului metabolon. Tetracordul inferior al scării se modifică apoi într-o structură lydisti. Anticul hypofrigic intens (syntonoiasti) se transformă prin metabolos într-un mod complex cu trepte fluctuante, ce se regăseşte în

https://biblioteca-digitala.ro

structurile policordice universale, deopotrivă culte, psaltice şi folclorice.



La nivelul armoniei orizontale, se pot distinge în planul articulaţiilor motivice şi frazale ale diferitelor voci hromatikon-uri, constând în structuri tricordice, tetracordice, pentacordice cromatice, unde se impune secunda mărită, uneori împreună şi cu mişcări de trepte fluctuante ce ne sugerează o utilizare liberă a conceptului de metabolon: inversat, dispersat.

În armonia verticală se remarcă preferinţa pentru aceleaşi structuri intervalice utilizate în armonia orizontală. Apar paralelisme de acorduri rezultate din mişcări în parafonii de terţe la tenor şi bas, apar mişcări acordice oscilatorii ce valorifică profile melodice specifice muzicii de tradiţie bizantină, apar acorduri de cvarte, acorduri fără cvintă, doar cu terţă şi fundamentala dublată la octavă în proiecţie unisonică, apar acorduri de nonă şi de undecimă în poziţii strânse, realizând

https://biblioteca-digitala.ro

între bas şi tenor acea bătaie de secunde specifică muzicii de tradiţie bizantină. Mai mult, acordul de nonă şi de undecimă din cadenţele invocaţiei nr. 4 este utilizat în două ipostaze ale terţei fluctuate prin metabolon – se trece de la terţa mare la terţa minoră. Acordul cu bătaie este preferat de Enescu chiar cu funcţie de cadenţă - ex: reper [387]+3; [389]+3 -. Acordul de nonă este inclus în formula cadenţială finală, rezolvat printr-un trison răsturnat şi apoi o mişcare unisonică ce impune fundamentala modului - [389]+5.

Metabolul antic grecesc este proiectat şi în planul armoniei verticale, într-o viziune armonică integrală.

După cum reiese din analiza de mai sus, corurile invocatoare dezvăluie o profundă analiză şi înţelegere a tradiţiei muzicale cultice antice eline şi a celei bizantine ce i-a urmat, Enescu valorificându-i cu măiestrie şi multă ştiinţă potenţialul complex al armoniei în procesul de variaţie verticală determinată natural de cântarea colectivă orală.

https://biblioteca-digitala.ro

Coordonate ale interpretării dirijorale

George BALINT

În textul de faţă, pornim de la premisa că faptul dirijoral este propriu unei funcţii pe care o comportă oricare instrumentist, indiferent de instrumentul la care performează. Generic, instrumentistul dirijor este un *manager* al cărui demers - sub aspectul evidenţei - se manifestă concomitent faptului de execuţie sonoră pe care-l coordonează. Apreciem deci că realizarea unei opere muzicale (*OMz*) nu se poate face decât prin participarea (nemijlocită a) dirijorului. Dacă pentru un ansamblu suficient de mare numeric necesitatea dirijorului pare (şi chiar este) firească, mai puţin se desluşeşte că demersul dirijoral, pe sub aspectul relaţiei de instrumentare (în/cu ansamblul), constă şi în edificarea *OMz* dinăuntrul ei, asemănător unui constructor care îşi ridică zidirea rămânând mereu în interiorul acesteia.

Spectatorul, întrucâtva la fel ca instrumentistul din ansamblu, observă acţiunea dirijorală doar din exterior, de la suprafaţa ei. Fizic, sub aspectul corporal al instrumentistului-dirijor, această acţiune se cuantifică în principal sub trei aspecte: stabilitate-altitudine (centrare la/din vârf); gestică-amplitudine (deschidere/panoramare la orizont*);* viteză-mobilitate (conduita/energetica mişcării). Aspectele menţionate le putem clasifica şi dintr-o perspectivă mai generală: de poziţie în/la centru (reliefare în plan vertical); de orientare în cuprindere (adresare indicativ-semnalizatoare în plan orizontal); de caracter în/de parcurs (modalizare în plan temporal, agogico-dinamic). Sintetizându-le, situare sau *eşafodare în corporalizare*, manifestare sau *gestuare/gesticulare în exprimare* şi energizare sau *stil în expresionare* sunt perspectivele exterioare majore ale execuţiei dirijorale. Imagistic (întrucât comportă aspectare), ele pot fi contemplate în sine, fără vreo legătură de natură

https://biblioteca-digitala.ro

intrinsecă *OMz* puse în act. Au, ca atare, propria valenţă estetică şi de spectaculozitate. De bună seamă că dirijorul este nevoit să le ia în considerare, ele fiind circumscrise de cutuma publică. Ţine de un reflex cultural ancestral, ca tot ceea ce este imagine şi imaginabil să intre sub incidenţa unei judecăţi de valoare. Dar, întrucât sunt referite corporalităţii, toate aceste aspecte sunt imperativ necesare oricărui fapt de execuţie muzicală, chiar dacă, în substanţa lor, rămân străine muzicii. De aceea le putem clasifica drept aspecte de ordin tehnic-instrumental, prin care acţiunea muzicală devine posibilă ca execuţie propriu-zisă şi atât.

Dirijorul unei configuraţii sonore cu statut de operă, asemănător oricărui artist, nu se poate cantona însă exclusiv în postura de operator într-un program presoftat, ca performant al unor combinaţii numerizabile. El tinde către artă (acea operă), iar pentru a ajunge la acest stadiu, trebuie să treacă de la redare, la interpretare. La modul cel mai general, a interpreta echivalează cu a personaliza. Totodată, ca redator, dirijorul are calitatea de *executant*, iar ca interpret, pe aceea de *actant*. Prin abordarea interpretativă a unui text - fie el muzical, literar sau însăşi lumea -, actantul devine şi coautor, ca locutor de drept al acelui text. Prin aceasta, dirijorul nediferenţiază de compozitor sau ascultător, cu care se contopeşte într-o substanţă comună tuturor. De această dată accentul se mută din sfera fidelităţii tehnic-inginereşti, faţă de proiectul consemnat în partitură, în aceea a efortului imaginativ-creator, de integrare a propriei subiectivităţi (artistice) în cultura comunitară, tradiţională, căreia i se şi propune totodată, drept model. Este pasul ascensional întru desprinderea de anonimitate, ca personalitate. (Am comentat aceste lucruri pe larg, într-un alt text - *„Forţa de impresionare”* rev. Actualitatea Muzicală, Bucureşti, Nr. 10-12, LXXXVIII - XC, 2008, pag. 2-3).

În cadrul unei schematizări teoretice, socotim patru etape de articulare majoră a procesului dirijoral, ca fapt instrumental-artistic. Le numim, centrând pe termenul de *text*, prin care înţelegem opera conceptualizată şi redactată grafic (în partitură): *pretext, text, context, metatext*. Prima şi ultima etapă sunt indivizibile în momente din care s-ar putea

https://biblioteca-digitala.ro

compune, întrucât sunt continue prin ele însele. Astfel, trecerea din prima etapă în următoarea, ţine de un efort punctual de delimitare într-un domeniu predefinit, al operei deja compuse şi, ca atare, decompozabile analitic. Altfel zis, trecerea de la pretext la/în/pe text, nu are ca resort necesitatea, în caracterul ei fenomenal, ci *voinţa de înfăptuire*, printr-un demers raţional, exprimabil tehnic, aşadar instrumentabil. Mai departe, odată petrecute etapele intermediare, de text şi context, cea din urmă, de asemenea nu survine cu necesitate. Căci metatextualitatea este doar aparent staţia ultimă dintr-un traseu imaginat teoretic. Ea este o etapă care se relevă nu prin derivare logică sau spontană, ci printr-un reflex de naturală simetrie cu prima etapă. În fond, în prima etapă te afli anistoric, fără un început precis: nu poţi spune când a început, dar te poţi găsi că eşti (de-o veşnicie). La fel, ultima etapă, în mod miraculos, o recuperează pe prima, fiind o întoarcere asupra (pe fondul) ei. De această dată poţi spune când a început, dar nu poţi să-i anticipi sfârşitul, în sensul de necuprindere la orizont, exceptând desigur compromisurile de ordin convenţional, generatoare de pseudofinalităţi. Căci în ultima etapă se ajunge nu atât prin efortul propriei voinţe, cât al unei *stări de graţie*, deoarece este un stadiu în care sunt implicaţi şi ceilalţi, respectiv coactanţii. Cele două etape extreme le considerăm astfel complementare, sub aspectul închiderii/deschiderii (intrării/ieşirii): în prima etapă tinzi să ieşi (într-un anume fel însă), fiind deja intrat; în ultima, tinzi să intri (fiind deja ieşit). Figurativ, ele sunt juxtapuse simetric reflexiv (în oglindă), pe axa unei limite: de la neînceput (început nedeterminat sau mitic), către ceva determinat (limitat în cele din urmă) prin voinţa actantului; apoi, de la acel ceva determinat (prelimitat concepual), la mereu altceva (nelimitabil la nesfârşit). Cu alte cuvinte: pretextul este o figură aflată sub semnul închiderii (înspre, cu şi într-un fapt); metatextul este un pretext răsucit/întors (spate în spate cu el însuşi), simbolizând deschiderea, într-o necontenire de oriunde şi oricând. În fond, prin aceste două etape *OMz* este dezlimitată, mai întâi ca substanţă continuu avidă de (o) formă (finalitate), iar apoi ca formă ce se tot reformulează spre a neconteni în(tr-o) substanţă. Etapele din mijloc ne relevă *OMz* în aspectul ei

https://biblioteca-digitala.ro

concret, relativ în raport cu înfăptuitorul - nu cel din origine, ci de la un moment dat - ca unul anume, altul însă decât *Creatorul* (unul absolut).

Cum ne apar aceste etape în obiectualitatea lor, referită demersului dirijoral? Am conceput în acest sens un tablou (vezi la sfârşitul textului!) în care pe verticală am derulat cele patru etape majore, incluzând şi momentele care le compun pe cele din mijloc, iar pe orizontală am alcătuit cinci coloane (numerotate începând cu 0), prin care descriem demersul dirijoral în specificitatea sa de *acordaj*, la punerea în act a *OMz*. Avem astfel şapte momente de obiectualizare - pe care le putem considera şi nivele de abordare a *OMz* - şi patru faze ale acordajului dirijoral. Pe prima coloană, considerată *faza 0* de acordaj, corespondent fiecărei etape, sunt derulate coordonatele obiectuale ale *OMz*, ca ***dat iniţial***. Astfel, în pretext, datul operei este *suflu* - un aspect de substanţă şi, totodată, principiu prim al muzicii. Continuând pe veritcală, în etapa de text, distingem trei momente, generice pentru constituţia *OMz*, care sunt şi ipostaze ale materialităţii acesteia: *melodie*; *ritm*; *tempo*. Vom vedea mai încolo ce întreprinde dirijorul în câmpul fiecăruia dintre ele. La nivelul celei de a treia etape, contextului îi corespund alte două momente, ce ţin de medialitatea devenirii *OMz*, în care obiectele de referinţă sunt ***compoziţia*** - ca structură (mecanism) de pus funcţiune, şi *armonia* - ca expresie a coeziunii mişcării (în ansamblu), respectiv a unui sens/rost al ei. În fine, metatextului îi corespunde *Opera*, ca realizare spirituală (desprinsă/epurată de alteritatea materialităţii).

Mergem mai departe, indicând mai întâi titulatura celor patru coloane prin care descriem fazele acordajului dirijoral. Prima dintre ele se numeşte *acordaj empatic*, caracterizând o acţiune instrumental-generică a dirijorului. Sunt listate aici principalele moduri prin care dirijorul îşi apropie *OMz*. Următoarea coloană indică rezultatul determinat conceptual, printr-un *acordaj teoretic*. În a treia coloană sunt denumite aspectele interpretării dirijorale, ca fapt artistic-subiectiv, în procesul unui *acordaj imagistic* (prin interfaţare). Ultima coloană cuprinde aspectele tehnic-obiective, ce ţin de modul instrumentării dirijorale în tactarea specifică unui *acordaj*

https://biblioteca-digitala.ro

gestual. Ne vom opri pe rând asupra fiecăruia dintre momente/nivele (Mt I - VII), descriind pe orizontală interferenţa lor cu fiecare dintre coloane/faze.

ETAPA 1

În cadrul primei etape, *OMz* este aprehendată la nivelul esenţei, ca substanţă contiuu – omogenă. Pe acest nivel, fazele acordajului dirijoral necesită o contopire a *OMz* în fiinţa dirijorului. Ca atare, se presupune *OMz* un atribut de ordinul fiinţei – *mişcarea* – şi, mai mult, care ţine de fiinţa într-un aspect al mişcării de fiinţare – *suflul*. Astfel, prin şi ca suflu, *OMz* poate fi însubstanţiată persoanei dirijorului.

Mt I. 1 - În faza de acordaj empatic dirijorul absoarbe substanţa *OMz* ca ***atribuire fiinţială***, într-o trăire organică. Cum propriul fundamental al fiinţei organice este viul, şi cum *OMz* este suflu (ca un aspect de mişcare în metabolismul trăirii organice, precum respiraţia), dirijorul încearcă să-şi însuşească *OMz* prin *insuflare*, luând-o deci ca obiect al inspiraţiei sale. Ţinând de fiziologia oricărei constituţii biologice, în genere, mişcarea respiratorie exprimă un arhetip, deopotrivă al mişcării şi transformării (schimbării), prin dualitatea tipologiei Yin–Yang. Astfel, a te afla/pune în suflu cu opera, este modul fundamental de a ţi-o atribui, drept însuşire a propriei fiinţe/persoane. Aceasta se concretizează prin faptul ancestral de *punere în glas* (ton/cheie proprie). Pentru noi, oamenii, glasul este unul din principalele instrumente organice destinate relaţionării cu lumea, în special pentru comunicarea în domeniul viului (în/din care şi suntem). Aducerea *OMz* după putinţa propriului glas, ţine de intimitatea unui acordaj *introectiv*, la nivelul fiinţei noastre, ca fapt de înfiinţare personală (întru sine).

I. 2 - În faza acordajului teoretic, glăsuirea sonorizează într-un continuum pentru care propunem termenul de *eulodie*, în accepţia căruia referim un melos intonat vocalic (nearticulat), printr-o continuă alunecare *în-sus/în-jos*, între înălţimi/frecvenţe sonore. Diferitele sunete sunt astfel contopite, aspectând continuitatea în variabilitate a unuia singur. În mecanismul eulodierii, deşi referenţial, tonul de bază (glasul) se păstrează ca un ison ascuns, fiind real doar în/pentru lăuntricul (organic-sufletesc al) glăsuitorului. Teoretic,

https://biblioteca-digitala.ro

obiectul muzical determinat pe această linie nu poate avea decât o aspectare spaţială, cadrul temporal rămânând nedefenit.

I. 3 - Interpretativ, dirijorul îşi relevă opera ca *formă de undă* (ondulare), sub aspectul de contur sau frazare dinamică, recte o legare în arc. Imaginea obţinută astfel o numim *profilodie*, perspectiva fiind însă dinăuntrul operei, din adâncimea ei, consubstanţială (întrucât a fost însuşită ca suflu) cu sufletul dirijorului. Aici survine şi analogia cu intensitatea (patosul), prin a cărei variabilitate este subliniată ondularea/arcuirea spaţială. Aceasta se face pe fondul intuirii corecte a faptului fizic că frecvenţele înalte (cu lungimi de undă mai mici) consumă mai multă energie decât cele joase, ceea ce este important de ştiut atunci când se procedează la proporţionarea dinamică a unui ansamblu orchestral (cu timbru şi regsitru eterogene). Pe de altă parte, ondularea intensităţii pe un sunet ţinut (lung/isonic) generează iluzia unei mişcări (silenţios-libere, ca de plutire/alunecare) în spaţiu, fie pe aspectul de mărime volumică (mare/mic), fie pe cel de distanţă (aproape/departe). De aceea, varierea procesivă (prin alunecare) a intensităţii şi/sau a înălţimii sunt aspecte de mişcare ale aceluiaşi lucru, apriori considerat ca însufleţit, viu (asemena nouă). A interpreta prin profilodie înseamnă a aspecta un caracter/mod al unei stări de-a fi. Ca pe o scenă în a cărei spaţialitate (starea) se mişcă (modalizează) un singur personaj (caracterul). Privind astfel, dobândim valenţa mitică a *OMz*, întrucât mişcarea unuia singur (unului) nu pendulează timpul (ca într-o povestire), ci stăruie dintotdeauna într-un timp mitic, originar (neivit, imemorial), ca într-un ritual. Este ipostaza „tinereţii fără bătrâneţe”, a eternităţii în sine.

I. 4 - Gestual, profilodia se exprimă prin sugestia plastic-coregrafică a unor suiri şi coborâri, asemănător mişcării alternative din respiraţia corporală. Primul nivel/moment de acordaj dirijoral se finalizează deci în concreteţea unei tactări *informal-sugestive*, coregrafiate în perechi de *suire-coborâre* (creştere-descreştere). Scopul acestui mod/stadiu de tactare este de a lega datul *OMz* ca suflu, într-o singură arcuire sau, pe cât posibil, în cât mai puţine. Timpul este irelevant la acest

https://biblioteca-digitala.ro

nivel, *OMz* fiind percepută ca şi cum s-ar afla închis-înfăşurată într-un timp insurvolabil (absolut).

ETAPA 2

Trecem în etapa ***materialităţii***, prezentată prin trei momente-ipostaze din metodologia unui acordaj dirijoral, pornind de la datul *OMz* pe coordonatele de concretitudine: *melodie*; *ritm*; *tempo*.

Mt II. 1 - În prima fază, dirijorul empatizează cu melosul *OMz* printr-o serie de *rostiri* punctuale. Se procedează astfel la o ***exprimare verbală***, sub aspectul de *continuitate discretă*, precum imaginea unei linii alcătuite dintr-un şir (infinit) de puncte. Spunem că prin acest mod de exprimare verbală, dirijorul se acordează *extroectiv*, rostind *OMz* ca *monodie*.

II. 2 - Teoretic, rostirea monodiei *OMz* este un *solfegiu*, în care relaţiile intervalice nu mai sunt sugerate prin alunecare, ci diferenţiate punctual (indicate, numite/fixate), ca înălţimi muzicale, fiecare înălţime tăind (limitând) continuitatea celei anterioare. Obţinem astfel o aspectare cu timp, la suprafaţa melodică, întregul sunet (iniţial continuu) al ei decupându-se-n şir, ceea ce reprezintă *OMz* pe palierul discontinuităţii.

II. 3 - Imagistic, dirijorul face o *taxilodie* – fragmentare la/pe suprafaţa *OMz* -, interpretabilă ca determinare a întregului şir (de tăieturi) din energetica atacului. Rezultă de aici o aspectare a caracterului de impuls, prin mărimea *lung/scurt* a numărului de succesiuni (tăieturi) *de(z)nodate* din acesta. Astfel, prin câte atacuri de impuls (infuzie energetică în iniţierea unui şir) poate fi articulată melodica *OMz*, atâta cantitate de timp avem, adică atâtea incipituri sau noduri temporale. Fiecare astfel de timp decurge dintr-un mod de impuls al tactării dirijorale. Nu e vorba însă de fenomenalitatea unui timp imanent operei, ci de o încărcare cu timp, respectiv cu o serie de timpi deduşi din impulsul tactării. Precizăm că, pe planul formei de undă, alcătuită din perechile suire-coborâre (imaginate în momentul anterior ca profilodie), impulsul tactării se punctualizează în incipiturile/nodurile acestei forme, acolo de unde începe o arcuire.

II. 4 - Gestual, este nivelul unei tactări *cauzal–pretentive*, în care dirijorul moderează relaţia cu *OMz* prin

https://biblioteca-digitala.ro

expresia energetică a mişcării sale, întru determinarea unui număr de succesiuni sonore. Înţelegem astfel că, din impulsul tactării se cauzează (printr-un reflex de feedback) energia de atac a ansamblului instrumental şi, totodată, se pretinde o anumită cantitate/segment din şirul sunetelor. Desigur, idealul constă în aflarea tactului unic-prim(ordial), din impulsului căruia să se deruleze întreaga *OMz*, într-un singur timp finit, fără rest (de transcendenţă).

Spunem că taxilodia este stadiul unei abordări la suprafaţă, pe aspectul de timp al *OMz*, întrucât raportul între energia impulsului şi lungimea/cardinalul şirului (de tăieturi) însumabile temporal se apreciază doar empiric, el şlefuindu-se odată cu stratificarea propriei experienţe dirijorale, şi în strictă relaţie, adeseori, cu un anume ansamblu. Nu se poate însă determina ştiinţific o valoare unică a acestui raport, şi chiar dacă s-ar putea face, nu ar însemna mai mult decât aventura unui experiment steril, intranslabil pe plan artistic. De aceea, sub aspectul impulsului tactării, dirijorul nu poate fi înlocuit cu un instrument, oricât de performant tehnologic.

Mt III. 1 - În momentul abordării *OMz* ipostaziate ca ritm, acordajul dirijoral implică mai întâi o *formalizare* a şirului de sunete (alcătuind melodia), prin *periodizare*. Aceasta nu înseamnă o modificare a componenţei şirului, ci o *proiecţie* a lui printr-o grilă temporală. Practic, periodizarea se face prin aflarea repetiţiilor, atât de mărimi temporale, cât şi de înălţimi muzicale, din cadrul şirului de tăieturi relevat în momentul anterior. Pe diferite nivele de cuprindere ale acestora se pot identifica aspecte de ciclicitate sau simetrie.

III. 2 - Acordajul teoretic constă într-o *măsurare* (raţionare) a *OMz* pe planul succesiunii atacurilor (discontinuităţilor), găsindu-se pentru aceasta (din chiar datul în/din fărâme al ei) acele unităţi cunoscute sub denumirea de timpi metrici. Astfel, şirul atacurilor, indiferent de diversitatea mărimilor lor temporale, este redat în raport cu un alt şir, considerat *de pulsaţie*. Tipologic, este un şir izocron, alcătuit din timpi simetrici sau grupabili în succesiuni simetrice, numite măsuri. În consecinţă, mărimea temporală a oricărui atac devine exprimabilă ca *durată metrică*, indicându-se prin

https://biblioteca-digitala.ro

denumirea fracţiunii dintr-un întreg (metric) unitar (unime, doime, pătrime, optime etc.).

III. 3 - Câtă vreme un acelaşi tip de măsură acoperă formal şirul de atacuri temporale din cuprinsul *OMz*, avem de-a face cu o pulsaţie de *stare metrică*. Aceasta indică un aspect de caracter, şi se determină prin cardinalul măsurii (numărul timpilor cuprinşi) şi raporturile temporale interne (între timpii metrici din care se compune). Spre exemplu, starea metrică a unei măsuri binare este simţitor diferită de aceea a unei măsuri ternare sau compuse eterogen (din timpi sau grupări asimetrice). Aşadar, deşi pe cale raţională, formalizarea succesiunii în timp a atacurilor nu rămâne fără ecou în planul percepţiei sensibile. Ea devine cu atât mai interesantă expresiv cu cât stările metrice sunt mai just raportate la realitatea din datul *OMz*.

În acordajul interpretativ, starea metrică, întrucât sinonimează percepţiei de timbru instrumental-muzical (ca aspect de culoare), o numim *timbrometrie*. Ea cuprinde *OMz* printr-un fel de înconjur, generând o aspectare *perimetrică* a acesteia. Împrejmuită astfel, *OMz* devine redabilă instrumental de oricâte ori, fără notabile abateri ingineреşti (de la partitură), lăsând însă deschisă calea diferenţierilor artistic-subiective.

Trebuie să menţionăm că nu toate *OMz* sunt livrate într-o casetă de stare metrică relevantă pentru conţinutul lor ritmic. Bunăoară, o melodie liturgică bizantină sau un raga indian, ca şi numeroase lucrări muzicale din sec. XX, nu comportă o stare metrică lesne de formalizat. Totuşi, mai cu seamă pentru piesele cu ritmică complex-eterogen-variabilă, destinate unor formaţii instituţionalizate (care nu pot aloca foarte mult timp pregătirii în/de ansamblu, chiar şi din motive de costuri), se indică în partitură doar o măsură de convenienţă, cu rol strict instrumental-figurativ. În această situaţie nici nu este recomandabil să se mai ia în considerare starea metrică aferentă acelei măsuri, important fiind doar modul de configurare a tactării, în indicarea timpilor metrici.

Există şi lucrări a căror măsurare temporală este predată în convenţia unui număr de secunde, adesea mai mare decât posibilităţile de configurare dirijorală (care nu prea au cum să depăşească 12 timpi egali/inegali pe un cardinal de 4

https://biblioteca-digitala.ro

locuri/poziţii). În aceste cazuri, deşi datul muzical conţine stări metrice, ele nu comportă un aspect de periodizare instrumentabil pe plan dirijoral - artistic. În situaţii de acest fel, mai ales când dirijorul trebuie să coordoneze mai tot timpul indicativ (intrările şi ieşirile din sunet), este nevoit să cedeze din suveranitatea sa interpretativă, retrăgându-se pe o poziţie de funcţionar - administrator/dispecer. De altfel, cu cât pretenţia de execuţie temporală a *OMz* a ajuns să se structureze mai riguros şi complex la nivelul proiectului componistic, cu atât dirijorul, ca instrumentist/executant, este mai nevoit să abandoneze gestualizarea, ca mod de instrumentare.

Cred că sunt deja suficiente lucrări de factură modernă pentru a căror coordonare în execuţie gestualizarea să fie insuficientă, mai util fiind calculatorul. Să ne imaginăm de exemplu că la calculatorul unui pupitru dirijoral sunt conectate toate pupitrele unui ansamblu instrumental, astfel încât coordonarea să se facă optic, prin aprinderea alternativă, la fiecare pupitru din ansamblu, a două leduri de culori diferite: verde, pentru intrare în sunet; roşu, pentru ieşire. În acel calculator este deja cartelată (programată) derularea întregii lucrări pe diferite segmente de faze „regizorale", de tipul intrare/ieşire din sunet. Odată pornită derularea programului, fiecare instrumentist este dirijat automat cu ajutorul „semafoarelor" (ca autovehiculele prin intersecţii), dirijorul trebuind însă să supravegheze abaterile care pot surveni în raport cu partitura şi să aibă posibilitatea de-a interveni „live", spre corectare. Desigur că nu considerăm acest exemplu pentru o lucrare de tip clasic, ci exclusiv pentru acele piese muzicale a căror stare metrică nu mai poate fi condusă printr-o figură de tactare şi care pretind un ansamblu instrumental complex şi numeros. Astfel, dirijorului îi devine mai lesne ca, în execuţie, să poată gestualiza nestingherit pe nivelele de profilodie şi taxilodie, respectiv prin tactările informal-figurative şi cauzal-pretentive. Cu toate astea, el trebuie să descopere (chiar şi numai spre a-şi releva sieşi) şi să-şi poată dimensiona interpretativ *OMz* pe aspectul de timbrometrie.

III. 4 - Tehnic, timbrometria se instrumentează printr-o tactare *metric-figurativă*, care, în spaţialitatea gestului, indică

https://biblioteca-digitala.ro

rangul timpului metric, situat într-un anumit loc şi, totodată, figura de ansamblu a măsurii, alcătuită dintr-un anumit număr de timpi. În expresia tactării din acest stadiu se pune deci accentul pe evidenţierea cantităţii metrice, de *mult/puţin* (ca număr de timpi metrici), într-o anume configurare gestuală a stării metrice. Din nivelul anterior de tactare, acestei figuri i se păstrează impulsul. Numai că de această dată impulsul survine periodic, nu ca taxilodie (nod punctat pe o profilodie), ci ca generator al unei măsuri/perioade. Deşi accentul metric al oricărei măsuri este logic convenit pe primul timp (ca timp metric principal/accentuat), impulsul gestual (generator) se tactează anterior acesteia, anacruzic, şi cu o valoare egală (simetric cel puţin) timpului metric cu care începe acea măsură (desigur, atunci când tactarea este configurată pe fiecare din timpii ce compun măsura).

În plus, grilarea metrică a *OMz* poate avea două moduri de formalizare: uniformă sau *neutră* - când temporalitatea *OMz* este raportată la o singură stare metrică; formalizare variată sau *adecvată* - prin raportări la stări metrice diferite, în referinţa expresivităţii temporale a şirului de atacuri din cuprinsul acelei opere. Exceptând şirurile deja simetrizate în partitură, în general, formalizarea neutră este optimă pentru *OMz*-le cu dominantă sintaxă de polifonie sau cu numeroase variabile temporale a-periodice/-simetrice, de tip rubato.

Trebuie să ştim însă că, indiferent de modul formalizării, aceasta implică o convertire a imaginii temporale a *Omz* din/la perspectiva sintaxei de omofonie. De altfel, poziţiei dirijorale însăşi, ca vârf axial (la/din centru), îi este imanentă omofonia, în simbolul aducerii ansamblului executant pe acelaşi aliniament temporal, de sincornizare în atac. Este o perspectivă ce ţine mai cu seamă de cultura muzicală europeană. Nu incumbă acestei afirmaţii aspectul de şlefuire a sincronizării, prin mişcări repetate, ca exerciţiu necesar în pregătirea diferitelor acţiuni în echipă (indiferent de domeniul de activitate), care poate avea legătură doar cu o zonă eminamente de ordin administrativ/instrumental, în vederea executării sonore a *OMz*.

Alinierea ansamblului la atacul instrumental, ca fapt de sincronizare, nu ţine exclusiv de performanţa dirijorală, fiind un

https://biblioteca-digitala.ro

rezultat al întregii echipe (dirijor-ansamblu). În acest caz, dirijorul este acceptat/convenit ca referinţă unică de racordare doar pentru clipa când trebuie să se producă atacul. El cauzează energetic şi pretinde debutul atacului, nu determină însă şi sincronizarea ansamblului, întrucât acesta nu este doar un simplu mecanism (precum un instrument), având ca atare o constituţie socială (ca grup de persoane). Antrenarea unui ansamblu muzical de orice fel (coral, orchestral etc.) spre a performa sincron, se face într-o etapă anterioară întregului set de faze ale acordajului dirijoral referit unei *OMz*.

Mt IV. 1 - Este momentul când acordajul empatic se constituie prin *modalizarea efectivă* a *OMz* sub aspectul unor volute temporale. Ne referim la o scalare în plan cinetic, prin viteza de parcurs a întregii durate în raport cu datele din teren, pe coordonatele de dinamică (profilodie), melodie (taxilodie) şi ritm (timbrometrie). În ansamblu, acestea sunt considerate acum ca *denivelări (reliefuri) ale timpului de parcurs*, în *concretizarea OMz*.

Este binecunoscut practicii muzicale faptul că, mai cu seamă pe aspectele sale concrete (de melodie şi ritm), orice cântare trebuie să se deruleze printr-un mod de a parcurge timpul analog distanţelor din spaţiu, în expresia generică de *lent-repede*. Această perspectivă instrumentală asupra duratei de-cântat schimbă radical statutul *OMz*, care devine din formală, efectivă. Chiar dacă dirijorul şi-a eulodiat (insuflat), solfegiat (rostit) şi măsurat (periodizat formal) *OMz* de interpretat, el trebuie s-o şi modalizeze efectiv, respectiv s-o instrumenteze/execute într-un timp a cărui realitate se concretizează din felul temporizării. Iar aceasta înseamnă a adecva durata/timpul *OMz* printr-un tempo/viteză de parcurs.

IV. 2 - Acordajul teoretic se exprimă printr-un concept de *pulsaţie*, înţeles ca *setare a vitezei de parcurs* pe diferite *trepte*. Nu de puţine ori, în exprimările neacademice curente, aspectele formale de ritm (proporţionare) şi măsură (periodizare) sunt aduse pe acelaşi palier de înţeles cu tempoul, care este un aspect de modalizare a dimensiunii temporale. O *OMz* nu poate fi mai cu ritm decât este formal concepută, dar poate varia pe planul tempoului, întrucât formalizarea acestuia nu se poate face strict, decât într-o

https://biblioteca-digitala.ro

compoziţie de factură electronică, care nu are decât o singură variantă de redare, factorul subiectiv (instrumentistul în/ca persoană) fiind eliminat.

Odată cu apariţa metronomului, vocabularul indicaţiilor de tempo s-a extins, expresiilor literare adăugându-li-se cele tehnice, în meniul de setări propriu unui instrument tactor (acustic/vizual), căruia îi sunt raportate valorile de durate proporţionale (timpii metrici) în vederea comprimării sau dilatării lor, pe calapodul unei invariabile simetrizări temporale (izocronii). Prin urmare, în faza acordajului teoretic, dirijorul îşi poate fixa/alege reperele de tempo din grila instrumentului tactor (metronomului), orientându-se atât în raport cu tradiţia şi/sau indicaţia din partitură, cât şi cu propria opţiune/intenţie.

IV. 3 - Sunt frecvente situaţiile din parcursul unei *OMz* când timpul metric nu coincide cu valoarea pulsaţiei, care poate fi mai mică sau mai mare în mod constant, pe un segment cu durată pregnantă. De exemplu, pe o stare metrică de 4 pătrimi, este de parcurs un segment exprimat omofon (la nivelul ansamblului), într-o diviziune metrică excepţională de 3 doimi. În raport cu tempoul, dar şi cu alte coordonate (suflul/profilodia sau melosul/taxilodia), poate fi optim ca tactarea metrică să rămână neschimbată, sau, în mod excepţional, să se reseteze pentru fiecare articulare din acel triolet. Chiar dacă nu se invocă o modificare a timpului de parcurs pentru întregul segment marcat de triolet, practic, dirijorul va face o manevră de schimbare atât a stării metrice (pe planul timbrometriei – din binar în ternar), cât şi a tempoului, trecând pe o treaptă de viteză inferioară. Spunem că el va *modula agogic*, determinat de datul din/de parcurs, fără relevanţă însă la nivelul duratei globale. O astfel de manipulare a tempoului în/prin *registrul agogic* dă un aspect de variabalitate a vitezei în raport invers cu relieful parcursului, asemănător pedalărilor la o bicicletă cu schimbător de viteze, care sunt mai numeroase în rampă (urcare – *mers lent = atacuri puţine la un tact*/impuls) şi mai puţine în pantă (coborâre – *mers rapid = atacuri multe la un tact*/impuls). Numim această variere de ordin instrumental, în cadrul registrului agogic, *tempolodie*. Tempolodia nu are însă doar un resort instrumental, ci şi unul subiectiv, artistic. Astfel, interpretativ,

https://biblioteca-digitala.ro

tempoul se poate profilodia şi/sau taxilodia, variind în cadrul aceleiaşi „tonalităţi" de pulsaţie metrică, la fel ca densitatea (masei) într-un volum considerat constant.

IV. 4 - Sub aspect gestual, dirijorul tempolodizează prin viteza de mişcare a tactării. În această fază, acordajul se efectuează printr-o tactare *parcursiv-conductivă*, întrucât nu ne referim exclusiv punctual, la o anume stare şi configurare metrică, având în vedere de această dată întregul câmp temporal al *OMz*. Dirijorul se mişcă (gestual) în acest câmp, conducând şi modelând totodată cumul sau expresia mişcării (din parcursul *OMz*). De aceea şi este considerat tempoul o valoare de ordin expresiv, ca mod al mişcării în şi prin(tr-o/un) stare/timp de mişcare.

ETAPA 3

În periplul realizării acordajului dirijoral am ajuns la stadiul abordării contextuale a *OMz*, ca ***medialitate de mişcare şi de sens***. Avem deci o configurare din două momente, în care datul *OMz* este considerat diferit: ***compoziţie a mişcării*** (în/de mişcare); *armonie a sensului* (în/de sens). Le-am clasificat ca nivele de medialitate, deoarece fiecare dintre ele se constituie semantic/semnificativ, fiind valorizate ca atare într-un corpus socio-cultural. Suntem într-o etapă în care ne-am desprins atât de aspectul organic-personal, cât şi de cel material-instrumental, în abordarea *OMz* accentul punându-se acum pe relaţionalitate.

Compoziţia şi armonia, se constituie ca ansambluri de relaţii. Astfel, compoziţia este un ansamblu al relaţiilor de alcătuire în trepte, pornind de la concatenarea unor elemente fără concretitudine spaţio-temporală (dar avide de formă) şi ajungând la statuarea unei *forme de conţinut muzical*. De cealaltă parte, armonia este o *stare de ansamblu* (a ansamblului relaţiilor de alcătuire) ipostaziată dintr-o compoziţie, pe un anumit nivel de alcătuire a ei. Obiectual, cele două daturi/nivele ale medialităţii *OMz* comportă aspectări diferite: compoziţia se prezintă ca descriere a unor operaţii de relaţionare, evocând un *logos de gândire ilustrabil sonor/muzical*; armonia se înfăţişează ca *expresie a logosului compoziţional*, pe planul coeziunii relaţiilor, cu rezonanţă în percepţia sensibilă, respectiv a *impresiei*. Dacă din perspectiva

https://biblioteca-digitala.ro

compoziţiei survine *limbajul*, din aceea a armoniei se relevă *estetica* acestuia. Mai spunem şi că, în esenţă, compoziţia prezintă o formă de mişcare a gândirii muzicale, în vreme ce armonia induce orizontul de sens al acestei mişcări. Putem concluziona că funcţia compoziţiei rezidă în armonie, căreia îi şi este suport obiectual; funcţia armoniei rezidă într-un alt stadiu/etapă a *OMz*, la care ne vom referi mai încolo.

Mt. V. 1 - Acordajul dirijoral empatic constă în abordarea compoziţiei muzicale ca *proces de structurare*, analog ridicării unei construcţii arhitectonice. Cu alte cuvinte, dirijorul se acordează sub aspectul unui cum de mişcare a propriului gând, după/în modelul gândului/logosului compoziţional. Aceasta presupune aşezarea *OMz* din perspectiva unei forme generic-modelatoare, respectiv a unei *paradigme formale*.

V. 2 **-** Pe plan teoretic, acordajul se struneşte pe considerentul *OMz* ca *sistem*, pe fondul unor *relaţii de alcătuire spaţiu-temporal sintagmatice*. Dirijorul caută acum la *funcţiile formale*, în câmpul cărora, diferitele secvenţe sintagmatice (notabile simbolic – *a, b, c* etc.) sunt conotate în raport cu un model generic (de exemplu, *temă principală/secundară, punte, expoziţie, dezvoltare, repriză, coda* – într-o formă de *sonată*). În acest cadru de expunere, se evidenţiază temporalitatea imanentă formei *OMz*, în aspectul ei cel mai definitoriu: *ireversibilitatea*. Din acest unghi, întregul formal echivalează doar sieşi, ireductibil (indeductibil din părţi/proporţionări sau însumări ale fragmentelor), segmentele sintagmatice fiind funcţii în durarea formei, iar nu simple obiecte, interşanjabile/permutabile ca atare.

V. 3 - Interpretativ, dirijorul operează pe interfaţa unei *mişcări sonore cu finalitate*, care survine dintr-un orizont cadenţial, teleologic, ca şi cum începutul *OMz* s-ar propaga dinspre sfârşitul ei. Altfel zis, întreaga durată a *OMz* este o descriere a propriei finalităţi: o extincţie temporală, ca dezinenţă dinspre un început relativ (posibil din orice moment) al sfârşitului, către un sfârşit simbolic, ca sfârşit absolut. Aşadar, imaginea unui sfârşit cu incipit real şi cadenţă simbolică, pe care o numim aici *teleosonie*, constituie interfaţa acordajului dirijoral interpretativ.

https://biblioteca-digitala.ro

V. 4 - În ultima fază a momentului la care ne referim, acordajul gestual nu are o evidenţă probabilă. Mai degrabă se are în vedere o încărcare/stare de potenţial energetic, ca atunci când îţi asiguri combustibilul necesar pentru a parcurge o anumită distanţă. Altfel zis, dirijorul se acordează timpului (finit) de parcurs şi, totodată, efortului necesar susţinerii acestui demers într-un mod coerent energetic. Deopotrivă, este un acordaj fizic şi mental, spre a putea fi permanent în actualitatea parcursului *OMz*. Prin urmare, caracteristic tactării din acestă fază sunt aspectele de *actualitate* (oricând este acum) şi *consecvenţă* (mereu acelaşi mergător, pe acelaşi parcurs).

Mt. VI 1 - Luând *OMz* în datul de armonie (sensuare), acordajul dirijoral empatic reprezintă o abordare prin teatralizare, ca *punere în scenă* a ansamblului căruia *OMz* i se distribuie. Nu accepţionăm la propriu termenul de armonie, pe criteriul relaţiilor acordice (verticale) între înălţimi sonore, ci figurativ, ca *distribuţie (sonor-instrumentală) ansamblată*, în cadrul unor *registre timbrale*.

VI. 2 - În acordajul teoretic se vor releva mai întâi *relaţiile de sintaxă* - între voci formale - şi apoi aspectarea acestor voci, ca orchestraţie/înveşmântare propriu-zisă. Unei aceleiaşi voci formale îi pot fi distribuite diferite instrumente (costume sonore), în formule solistice, sau de grup (partide, compartimente). Sunt numeroase lucrări în al căror parcurs tipurile de sintaxă se modifică sau alternează. Sopul este deci de a panorama *succesiunea tipurilor de sintaxă* şi totodată, în cadrul fiecărui segment sintaxic, să se observe *nuanţările timbrale ale fiecărei voci formale* constitutive lui.

VI. 3 - Imaginea pe care operează interpretativ dirijorul o numim *nuanţare*, şi se constituie dintr-o succesiue de marcări/sublinieri ale aspectelor timbrale cele mai pertinente. Este clar că dirijorul nu se poate adresa punctual şi permanent fiecărui instrumentist din ansamblu, mai cu seamă dacă acesta este o orchestră simfonică complexă şi amplă. El îşi va forma însă o imagine a schimbărilor de culoare cele mai evidente, într-o formulare sintetic-rezumativă, încadrată pe orizontala întregii durate a parcursului, identică de altfel cu aceea determinată pe nivelul anterior, de teleosonie.

https://biblioteca-digitala.ro

VI. 4 - Acordându-se gestual, dirijorul se raportează ansamblului dispus în scenă sub aspectele de *adresativitate* (către un anumit instrument sau grup instrumental) şi de *prioritate dinamică* (în nuanţarea unei voci formale). Practic însă, nu toate adresările sunt de ordin formal-interpretativ, cu scopul de nuanţare, unele fiind de ordin pur instrumental-executiv, în administrarea unor intrări/ieşiri din sunet. Ca atare, cele două tipuri de adresare le putem clasifica în: adresare *indicativă* (exclusiv administrativă, pe plan instrumental); adresare *reverenţială* (exclusiv interpretativă, pe plan formal). Dirjorul trebuie să le deceleze, printr-o adecvare a coregrafiei gestual-adresative. Se evidenţiază astfel un stil propriu al gesticii dirijorale.

ETAPA 4

Este etapa în care se trece dincolo de text/operă, dar şi de persoana dirijorului. Ne aflăm în stadiul *spiritual*, când *OMz* este dată în-deschidere, ca fapt de necontenită *creare*. Ca atare, delimitările ei temporale sunt tot mai mult împinse, începutul dizolvându-se într-o tradiţie (culturală), iar sfârşitul propagându-se într-o mereu altă interpretare, printr-o mereu altă perspectivă de conştiinţă.

Mt.VII.1 - Acordajul empatic se face în raport cu tradiţia (şcoala, clasa) culturală din care *OMz* provine, ceea ce am numit *perspectivă tradiţională*. *OMz* se relevă astfel sub aspectul unui dat prin/din-continuitate. În fapt, continuatorul este chiar dirijorul, pentru care *OMz* este o ipostază dintr-o anume tradiţie căreia el i se substituie ca agent/purtător. Purtând o tradiţie, dirijorul comportă *OMz* în necontenirea acelei tradiţii. Este faza când dirijorul şi *OMz* se găsesc scufundaţi (ascunşi) amândoi, anonimizându-se în (raport cu o aceeaşi) tradiţie.

VII. 2 - În faza teoretică a acordajului său, dirijorul îşi dispune toate datele/nivelele *OMz* pe aspectele de *comun-diferit*, în referinţa unei tradiţii (căreia deja i s-a acordat). Este de menţionat aici următorul raport: cu cât aria de cuprindere tradiţională este mai mare, cu atât aspectele inedite ale *OMz* sunt mai relative. Invers, restrângând aria de cuprindere tradiţională, la nivelul unei şcoli de gândire muzicală, clase sau

https://biblioteca-digitala.ro

stil de compoziţie, aspectele de originalitate ale *OMz* se conturează mai cert.

VII. 3 - În faza interpretării propriu-zise, acordajul dirijoral reţine doar aspectele care particularizează *OMz*, atât pe linia succesivităţii (parcursului temporal, pe orizontală), cât şi pe aceea a constitutivităţii (structurării spaţiale, pe verticală). Dirijorul se prepară astfel în vederea predării *OMz* ansamblului de instrumentişti. În plus, el are în vedere şi tradiţia de repertoriu a ansamblului respectiv.

Pe considerentul valorii ei de ordin didactic (în pregătirea ansamblului), numim imaginea *OMz* din această a treia fază, *predare verbală*. Ea are un dublu rol: *informativ/explicativ* – în denotarea unor convenţii/însemne grafice sau gestuale; *motivaţional* - de punere într-o stare de spirit. Adesea este necesar ca dirijorul să le sugereze instrumentiştilor un înţeles imaginativ, printr-o expresie de metaforă şi/sau analogie, exprimate verbal. Poate fi chiar mai eficient, uneori, decât o explicaţie teoretică.

VII. 4 - Odată ansamblul informat şi, mai ales, motivat spiritual, dirijorul îşi retrage/minimizează gestualitatea în dimensiunea statuării propriului corp (aspectat într-o costumaţie specifică, dar comună ansamblului). Aşadar el nu mai gesticulează, căci ar fi tautologic, ci aminteşte numai ansamblului (făcându-l să tresară în racord cu spiritul *OMz*), prin chiar apariţia sa, ca *stare de prezenţă*. Am putut observa aceasta la unele ansambluri corale, ca şi la unele orchestre de factură cameralã, foarte bine strunite, unde nici nu mai este nevoie ca dirijorul să li se centreze în faţă, fiind suficientă o poziţionare laterală şi cu foarte puţine gesturi. Relevante în acest sens sunt şi situaţiile în care dirijorul însuşi participă ca instrumentist solist, în relaţia cu ansamblul pe care-l coordonează şi de care este acompaniat, în acelaşi timp. Tipologic, tactarea se caracterizează ca *discretă*, prin aceea că dirijorul este de faţă în persoană şi, totodată, nemanifest prin gest(ul specific). Vorbim de o poziţionare fenomenologică, întrucât acţiunea dirijorală devine imanentă exclusiv prezenţei dirijorului. Ca atare, gestul tactării rămâne ascuns/inevident. Dirijorul şi-a dobândit astfel deplina libertate de interpretare în act, putând reveni la modul unei tactări informal-sugestive,

https://biblioteca-digitala.ro

efectuate de această doar din privire sau prin chiar simplul fapt de a respira.

Mai spunem şi că în faza tactării discrete, coincid finalitatea acordajului dirijoral şi începutul coactării, ca interpretare în ansamblu. Astfel, *OMz* începe să capete o valoare de transcendenţă, deschizându-se definitiv pe axa unei conştiinţe necontenit creatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

COORDONATE ALE INTERPRETĂRII DIRIJORALE - etape şi momente/nivele de obiectualizare; faze de acordaj

Faze →	0		1	2	3	4
Etape ↓	Dat iniţial		Acţiune instrumental-generică ACORDAJ EMPATIC	Rezultat determinat conceptual ACORDAJ TEORETIC	Interpretare dirijorală (artistic-subiectivă) ACORDAJ IMAGISTIC	Instrumentare dirijorală (tehnic-obiectivă) ACORDAJ GESTUAL
1. *Pre-text*	ESENŢIALITATE Mt. I **Suflu** (substanţă)		**ATRIBUIRE FIINŢIALĂ** (introectiv) (abordare prin însuşire/insuflare) *respiraţie intonată* (isonic) punere în gals (vocal-muzical)	**EULODIE** – alunecări în intervalitate *spaţial-oblice* (în timp nedefinit) *sunete contopite în continuitate*	*PROFILODIE* – legare în arc (dinăuntru, ca adâncime) *Contur dinamic / ondular* *(formă de undă / stare de caracter)*	Tct. *informal-sugestivă* (plastică coregrafic) *gest suitor / coborâtor*
2. T E X T	MATERIALITATE	Mt. II Ipostaza I **Melodie**	**EXPRIMARE VERBALĂ** (extroectiv) (abordare prin rostire monodică) *continuitate discretă* (secvent-diferenţial)	**SOLFEGIU** - tăieturi din continuitate *spaţial-succesive* (cu aspect de timp) *sunete colate în discontinuitate*	*TAXILODIE* – fragmentare *lung/scurt* (dinafară, ca suprafaţă) *Impuls energetic / nodal* *(caracter de atac)*	Tct. *cauzal-pretentivă* (moderată empiric) *impuls tare / slab*
		Mt. III Ipostaza II **Ritm**	**PERIODIZARE FORMALĂ** (proiectiv) (abordare prin raţionare) *succesivitate simetrizată* (consecvent-proporţional)	**MĂSURĂ** – unităţi de durate metrice *temporal-ciclice* (cu simetrii de timp) *sunete grupate* *în repetabilitate / simetrie*	*TIMBROMETRIE* (împrejur, ca perimetru) *Stare metrică / pulsaţională* *(cardinal de măsură)*	Tct. *metric-figurativă* (formal neutră/adecvată) cuantificabilă din efectul impulsului: *mult / puţin*
		Mt. IV Ipostaza III **Tempo**	**MODALIZARE EFECTIVĂ** (concret) (abordare prin parcurgere) *denivelare temporizată* (scalar-cinetic)	**PULSAŢIE** - trepte de viteză *temporal-variabile* (în acelaşi timp) *sunete mişcate* *în ambitusul pulsaţiei*	*TEMPOLODIE* (în parcurs, ca relief) *Registru agogic / modular* *(viteză invers proporţională înclinaţiei planului de parcurs)*	Tct. *parcursiv-conductivă* (modelatoare cinetic) *lent / repede*
3. *Con-text*	MEDIALITATE	Mt. V **Compoziţie** (mişcare)	**STRUCTURARE PROCESIVĂ** (abordare prin gândire) *cuprindere paradigmatică* (formal-generică)	**SISTEM** – relaţii de alcătuire *spaţiu-temporal sintagmatice* *funcţii formale* *în ireversibilitate / ireductibilitate*	*TELEOSONIE* (în durata sfârşitului, ca orizont) *Orizont teleologic / dezinent* *(mişcare sonoră cu finalitate)*	Tct. *actual-consecventă* (coerentă energetic) *acum / acelaşi*
		Mt. VI **Armonie** (sensuare)	**PUNERE ÎN SCENĂ** (abordare prin teatralizare) *distribuţie ansamblată* (registre timbrale)	**ORCHESTRAŢIE** - relaţii de sintaxă *succesiunea tipurilor de sintaxă* *şi nuanţările timbrale ale vocilor* *formale în cadrul fiecărui tip*	*NUANŢARE* (în dinamică, ca dramatizare) *Sublinieri timbrale/ caracteriale* *(regizare în actualitate)*	Tct. *prioritar-adresativă* (evidentă stilistic) *indicativă / reverenţială*
4. *Meta-text*	Mt. VII **Operă** (ceare) SPIRITUALITATE		**PERSPECTIVĂ TRADIŢIONALĂ** (abordare prin anonimizare /scufundare în tradiţie) *comportare în necontenire*	**ORIGINALITATE** – comun/diferit *certificare/relativizare, în raport cu* *aria cuprinderii tradiţionale* (largă=relativ; restrânsă=cert)	*PREDARE VERBALĂ* (în pregătirea ansamblului) *informativ/explicativ şi motivaţional* *(punere într-o stare de spirit)*	Tct. *discretă* (retrasă gestual) (imanentă fenomenologic) *prezent /ascuns*

Balint, George – *Coordonate ale interpretării dirijorale* (tablou) / 2011

https://biblioteca-digitala.ro

Logica lumilor posibile (VIII)

= Match – PHTORA II =

Nicolae BRÂNDUȘ

Ne vom imagina un joc muzical funcțional conform anumitor reguli. Vom avea de a face cu două grupe de interpreți implicați antagonic în derularea acțiunii performative. Modelul acesteia l-am schițat în *Logica lumilor posibile VI*[1]. Instituim ca atare un cadru precis definit, controlabil în totalitatea parametrilor jocului de către actanți, și premizele unei opere de autor indefinit reiterabile.

Oricare **joc** în dispută antagonică are un aspect teleologic: adică un **scop**; pornește și duce undeva (cumva). Are un sens. (A nu se confunda **scopul** în Match – PHTORA II) cu **rostul** unui exercițiu cultural: deși oarecum legate – ca „sens" – conceptele nu se suprapun. **Rostul** are mai degrabă o conotație privind **motivația existențială** e unei experiențe culturale: chestiune ce ține mai ales de aspectul **etic** al problemei. **Sensul** în *Match* privește atât orientarea generală a procesului performativ (către „gol") cât și încărcătura psihică, interioritatea estetică – atitudinală, adânc personalizată a participanților. Ne vom ocupa deocamdată de primul aspect, mai degrabă de ordin gramatical.

Vorbind despre **scop** și în sensul celor deja discutate în aparițiile *Logicii lumilor posibile* din Revista Muzica ne vom referi, prin transfer de "limbaj", la noțiunea de **particulă** așa cum apare în fizica cuantică. Observăm similitudini frapante – să fie oare datorate **metodei** de observație sau mărcii

[1] Vezi Revista Muzica nr. 2/2010, pag. 55-58

https://biblioteca-digitala.ro

fundamentale ale **Realului**[1] între modul de apariție (probabilistic) al **particulei** elementare (din continuumul de **undă** al materiei) și al **golului** (din continuumul activității impredictibile a actanților meciului). Impredictibile dar **structurabile** – conform celor de mai sus. În *Match* "particula" (golul) se naște prin înfruntările de **centri de acțiune** (personalități, adică **interiorități** angajate în discurs <joc>) unde elementul de **indeterminare** din punct de vedere al observației procesului este la fel de semnificativ ca și în urmărirea apariției de particulă în fizica cuantică. Dificultatea acceptării paradoxului undă – particulă (ca și cea a acceptării logicii probabilităților în validarea **ontologică** a materiei sub-atomice) devine o problemă fundamentală, tulburătoare a **cunoașterii.** În *Match* se taie nodul gordian: prin **scor.** Și nu numai; prin **libertate** – o problemă strict umană, deci, a **visului.** Putem așadar transgresa aspectul **teleologic,** pornind de la joc (match) spre structura fundamentală a materiei și, ca atare a **energiei?** Atât filozofia (cunoașterii) cât și știința au dat și nu au dat răspunsuri la această dilemă și **libertatea** a rămas în genere doar ceva care nu se poate defini decât prin negație… Este poate de remarcat și modul circumspect, oarecum timid, în care oameni de știință remarcabili[2] pun în discuție, mai degrabă marginal, problema energetică a Universului în relația dintre **viu** și materia anorganică ca forme structurate ale **energiei.** Evident, odată cu materia vie și mai ales cu persoana (umană) logicile integrării în **Sistem** diferă și aparent ruptura dintre aceste aspecte ale **Realității** pare a se adânci iar unitatea tuturor acestor forme (în mișcare) ale energiei rămâne tot o ipoteză, mereu perpetuată. Mă îngrijorează faptul că o teorie care cândva a reprezentat o direcție importantă în filozofia românească și anume **Personalismul energetic**[3] care propunea tocmai **sudura** dintre **om** și restul lumii din perspectiva energiei universale rămâne permanent trecută sub tăcere. Descoperim în scrierile marelui om de cultură român

[1] vezi Basarab Nicolescu
[2] vezi Revista Muzica 1-4/2009 și 1-3/2010.
[3] Vezi Constantin Rădulescu Motru, Ed. Albatros, București 2005, pag. 3.

https://biblioteca-digitala.ro

încă de la începutul secolului XX teme esențiale din cercetare interdisciplinară de azi (în "haine noi", evident), prefigurând o întreagă dezvoltare a logicii epistemologice. Lucrări care *Timp și Destin*[1] și mai ales *Personalismul energetic* (carte apărută în București, Ed. Albatros, 2005, ediție îngrijită și comentată de Constantin Schifrineț) ar putea fi considerate emblematice în cultura românească a perioadei în care au apărut, surse prin care atât *Noi, particula și lumea* cât și *Logica terțiului inclus* s-ar putea înțelege mai bine (cel puțin, cronologic).

Aici și acum nu ne vom referi la modul în care în tradițiile spirituale extrem – orientale se înfățișează problematica de mai sus. O vom face la momentul mai potrivit.

Ce se pune și se propune practicii muzicale prin această *Logică a lumilor posibile* pe care intenționăm să o parcurgem pas cu pas este sensibilizarea, "umanizarea", validarea acesteia în contextul respectiv. Este vorba despre o lume **deschisă** a gândirii și a expresiei **vii** a fenomenului sonor, altfel generat, altfel constituit și confirmat în **acțiune.** Ceea ce ne pare de primă importanță este excluderea de preconcepții și o deschidere totală și autorizată spre **celălalt.** Lucru constatat și revăzut de fiecare dată în toate punctele nodale ale Istoriei Muzicii. Și poate nu toți ne dăm seama prea bine de timpul cultural pe care-l parcurgem azi, **astăzi,** cu toată mizeria subculturală generalizată, să-i zicem, "regulamentară"… Poate că așa **ne** trebuie, cine știe? Că așa **trebuie** sau nu, depinde de fiecare în parte (dar nu despre asta e vorba).

În Match – PHTORA II opera muzicală se formează odată cu generalizarea **agonică** și conștientizarea unor mobile generative care vor fi puse în emulație pe echipe și anume: **Intensitatea, Tempo-ul** și **Registrul.** Sunt coordonatele psiho-fizice de bază care definesc fenomenul muzical[2]. Celelalte coordonate (L, D și TB) sunt auxiliare. Niciun discurs muzical nu se poate **rosti** în afara parametrilor **I T, T** și **R**, care se referă la complexul de frecvențe (înălțimi ale **sunetului**), în care acestea se desfășoară, la viteza de succesiune a atacurilor

[1] Vezi Ed. Semne – București 2006 (1940).
[2] Vezi Revista Muzica nr. 2/2009 și 3/2010.

https://biblioteca-digitala.ro

elementare (în subsidiar, la tipologiile **strié** și **lisse** ale structurii temporale a discursului muzical) și la **amplitudinea** sonoră a enunțurilor, mergând de la intensitatea maximă până la non-sunet. Celelalte specificări privind obiectul sonor și anume **locul** sursei sonore în spațiul real de execuție, **densitatea** evenimentului muzical, rezultată din prezența-absența unor surse participate și **timbrul** respectiv (instrument, voce) care participă la enunțul muzical pot lipsi din predeterminările necesare și suficiente constituirii unei **opere muzicale** de autor. Cazul invers nu este posibil sau dacă apare ca atare implică **necesarmente** parametrii trecuți sub tăcere. Adică aceștia apar aleatoriu, din perspectiva operei **finite,** în discurs, la latitudinea interpretului (interpreților). Este vorba despre **decizia componistică** și aspectul semiografic la care ne-am referit până acum[1].

Pentru a institui în practica muzicală principiile acestei Logici (MATCH – PHTORA II) interpreții vor trebui să urmeze îndelung și **bine,** precum în jocul de șah sau cu mingea, un stadiu de pregătire (să-i zicem, de tipul "teoriei și solfegiului") care să le formeze și să le educe mai ales activitatea percepției parametrilor puși în emulație. Ceea ce din practica tradițională a cântatului în ansamblu rămâne cu precădere valabil în MATCH II este inter-ascultarea, inter-modelarea și inter-conectarea participării în joc în funcție de context și parteneri. Ar fi o super-potențare a unei practici a cântatului în ansamblu, dobândită în școlile de muzică și unde inter-ascultarea partenerilor a fost și este și acum și pururea o **acțiune** conștientă, care **se face** și nu o împărtășire **pasivă** a ceea ce îți apare pe la ureche și la care reacționezi "implicit" mai mult sau mai puțin intuitiv. Sau, dacă așa ceva se petrece, în cazul fericit al unor ansambluri celebre, tot ceea ce apare aparent instinctiv și "pe loc" este rezultatul unei **interiorități** îndelung formate **conștient** până a fi absorbită o întreagă cultură interpretativă în gestul **simplu** (vezi să nu fie simplu!) al comportamentului stilizat.

Aici se pune problema logicii Match-ului: o chestiune în primul rând de **interioritate.** Actanții vor trebui să se

[1] Vezi Revista Muzica, nr. 2/2010.

https://biblioteca-digitala.ro

"întreacă" în primul rând în problema formării și recunoașterii parametrilor generici pe care să-i aplice în dialog, inițial conștient, deliberat, iar ulterior, în urma antrenamentelor, instinctiv, în scopul validării structurale și **estetice** a jocului. Nu mai avem de a face cu concrețiuni, precum în scriitura tradițională, de "melodii și armonii" a fi "reproduse" cumva, ci de principii generative care există în primat și-și revendică concrețiunea în actul interpretării[1].

Problema **operei muzicale** se strămută deci dintr-un anume **concret,** definit de o anume scriitură muzicală spre o altă zonă, existențială, a **cântării** definită logic diferit și accedând spre niveluri superioare de voință formativă (din **vid** , după cum ne-am exprimat și altădată).

În Match – PHTORA II jocul se desfășoară în trei etape și anume: **propunere, contrapropunere** și **soluție.** să urmărim specificările partiturii generale spre a desluși mai bine regulile acestuia, altfel zis, etapele de formare a **operei muzicale.** Ne vom referi pentru început la două grupe (echipe) a trei interpreți în relație antagonică. Ceea ce definește un **meci**, astfel conceput, este o perpetuă **mișcare** direcționată conform unui **scop,** în cazul în speță o stabilire a **soluției** jocului, la care se ajunge prin **propuneri** succesive în dialog. Acțiunea se desfășoară în trei **secvențe** în care sunt puse în emulație, rând pe rând, cele 3 **mobile** anterior menționale: **Intensitatea, Tempo-ul** și **Registrul** și se aplică în câte trei etape pe secvență.

În secvența **Intensitate,** la semnul "dirijorului" una din grupe enunță un fragment muzical (despre a cărui (căror) "compoziție" vom discuta mai la vale) într-o anumită nuanță, care va fi imediat "contestată" printr-un alt fragment muzical

[1] Mai deunăzi, cu câțiva zeci de ani în urmă când în practica artistică muzicală în speță, se afirma cu tărie indeterminarea (tot felul de "aleatorisme") un celebru "corifeu" de pe atunci, mai degrabă rezervat la noutățile ostentative ale avangardei emitea o aserțiune, de bun simț de altfel, spunând că "…poate și astea vor duce undeva…". Cam în felul în care, după cum se zice, un ardelean privind pentru prima dată o broască țestoasă, reflectă: "D-apoi asta ori îi ceva, ori mere undeva" (fără conotații turcești de prost gust…) au dus, evident, undeva dar nu imediat ci prin decantări de câteva generații.

https://biblioteca-digitala.ro

provenit din grupa opusă, într-o altă nuanță, ambele intervenții făcându-se la indicațiile dirijorului. Procesul se repetă de **n** ori până când dirijorul (arbitrul) va selecta **o nuanță** dintre propunerile (sau contrapropunerile) enunțate. Această nuanță (devenită **soluția** secvenței **Intensitate**) va fi generalizată pe ambele echipe în emulațiile următoarelor **mobile.**

În secvența următoare, **Tempo,** emulația se va desfășura, în nuanța generală, după aceleași principii, în dialog, propunându-se alternativ, pe echipe, tempo-uri diferite (viteze diferite ale atacurilor elementare) pe fiecare fragment enunțat. Selecția **unui** tempo se va efectua tot de dirijor conform celor anterioare.

În cea de a treia secvență, **Registru,** în nuanța generală selecționată și în tempo-ul de asemeni selecționat, emulația se va desfășura între echipe după aceleași principii (registre diferite propuse în dialog și selecția unuia conform indicațiilor dirijorului).

Ca o **concluzie** a jocului, poate urma o secvență muzicală compusă din fie nuanțe – fie succesive, fie concomitente – care să împlinească "rezultatul" meciului, astfel constituit. Un joc structurat care în **spectacol** devine creator de operă muzicală definită în **libertate,** conform unui proces coerent de formare. Concreținea acestuia apare **aici** și **acum**, la fel și de fiecare dată altfel.

Evident, principiul generativ al acestei **opere** se plasează dincolo de realitatea sonoră **concretă** și privește o interioritate de alt tip și la alt nivel de formare a discursului în timp **real.** Desigur, tot în **vid**, necreat, posibil, nedeterminat (toate între ghilimele). Abordăm poate, mai mult sau mai puțin tot o logică a particulelor elementare care ar putea (poate) să genereze o **estetică** larg cuprinzătoare care să înglobeze fațete de Univers de la lumea subatomică și până la **Timp și Destin** (niveluri de realitate). De unde și atâtea referiri la artă și cultură în cele mai abstracte discipline exacte, ca refugiu al **cunoașterii,** dincolo de mai știu eu ce limite ale cuvântului și ale formalizărilor de tot felul. Ale **sunetului**? Poate acea **energie** care "apare" din vid și îmbracă nefârșite forme? Cum? …

https://biblioteca-digitala.ro

Urmăriți, oricum, spre exemplu un Meci (feminin) de baschet efectuat de 2 grupe antagonice de **actanți(te)**: veți putea pătrunde, credem, în resorturi fundamentale de ființare a Realului prin ceea ce vedeți: aparențe, desigur, dar pline de acel **sens** pe care îl găsești numai dacă ți-l imaginezi.

Practicând consecvent rigorile **regulii** (de orice natură) se poate institui, desluși și desăvârși un studiu corect și coerent al **interiorității** (prezenței umane) într-un proces definit ca Logică a lumilor posibile: aici funcționăm și încercăm să facem. În rest, circulăm prin metafore și analogii.

https://biblioteca-digitala.ro

RETORICĂ ȘI PASIUNE ÎN FENOMENOLOGIA DISCURSULUI MUZICAL (I)

Tudor MISDOLEA

Retorica este arta de a convinge. Regulile ei se aplică la orice tip de discurs menit să convingă printr-o argumentație atât rațională cât și emoțională. Discursul configurează relația umană de o manieră metafizică exprimând contingența omului în cadrul asumării responsabilității libertății sale. Discursul muzical se constitue conform unei practici retorice specifice care pune în valoare independența muzicii constituită ca un sistem de comunicație directă de la individ la individ, de la personalitate la personalitate.

În studiul de față vom arăta cum elementele și legile retoricii sunt implicate în fenomenologia discursului muzical, discurs al cărui scop este să transmită auditorului dorința spirituală și pasională a cunoașterii estetice.

Orice discurs este o modalitate perenă de a sesiza realul conform viziunii locutorului, locutor implicat el însuși în acest real. Discursul muzical este expresia dinamică a unei necesități particulare în procesul afirmării capacității omului de a-și cunoaște structura și funcționalitatea orizontului său social și cultural. În acest proces el are nevoie de o putere de convingere fără echivoc și deosebit de eficace. El și-a făurit și a dezvoltat un instrument, o tehnică specifică pe care vechii greci au numit-o «rhetorike» și care apoi a devenit în limba

https://biblioteca-digitala.ro

latină, « rhetorica ». Atât pentru grecul Aristotel[1] cât și pentru latinii Quintilian și Cicero[2], retorica este arta de a convinge, arta de a atrage și emoționa auditoriul, artă fundamental bazată pe reacțiile naturale ale omului la modificările contextului în care trăiește. Ea este arta de a descoperi prin spirit și emoție toate căile care ne pot convinge. De aici decurge în mod direct caracterul social și cultural al retoricii. Nu există retorică singulară. Nu există retorică a deșertului. Ea nu reprezintă o speculație artificială, un exercițiu gratuit al limbajului. Retorica pune în evidență poziția și atitudinea omului într-un cadru instituțional determinat de legi, moravuri și credințe. Dimensiunea culturală a retoricii este în același timp dimensiunea sa istorică pentru că acest exercițiu social nu poate să se desfășoare decât într-un context de valori simbolice care adâncesc posibilitățile omului de a cunoaște în profunzime realul. Lumea retoricii este lumea vieții însăși, lumea mișcării și a comunicației, lumea profundă a sufletului uman și în ultimă instanță, lumea adevărului. De aceea ea este o artă. Precizăm că termenul « artă » provine din grecul « technê » care în latină devine « ars » și care la origine făcea referință mai mult la ideea unei metode raționale, a unui sistem de reguli destinate practicii unei meserii. În timp, termenul a căpătat conotațiile pe care le cunoaștem astăzi[3].

În acest context «pasiunea» este un element determinant al dinamicii recunoașterii adevărului în forma sa originară; ea își pune amprenta hotărâtoare în arta de a convinge, constituindu-se, după Descartes, ca o formă de gândire. Fenomenologia și structurarea unui discurs muzical pleacă de la ideea de convingere ca să ajungă în final, prin desfășurarea sa pasională, la descoperirea realității sufletului uman.

[1] Aristotel, *Retorica.*
[2] Quintilian, *Institutio oratoria ;* Cicero*, De Oratore.*
[3] M. Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, Gallimard, Paris, 2001.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Retorica, mecanism necesar în structurarea discursului muzical

Retorica înțeleasă în sensul ei de artă a convingerii este locul de întâlnire al omului cu discursul, locul unde pasiunea în starea ei brută devine « logos »[1], unde haosul devine ordine, unde sacralitatea intră în cotidian. Retorica este o ontologie, adică o știință a « ființei ». Ca subiect « ființa » este « unul »; ca predicat ea este « multiplul ». Cu această observație Aristotel face din teoria lui Platon a « Ideilor » o teorie desuetă punând în același timp bazele teoriei « propozițiilor ». Prin retorică, acolo unde pasiunea (în grecește « to pathos ») joacă un rol esențial în procesul de convingere, se pune în evidență logica identității și a diferenței, logică care prin dialectica ei, stă la baza teoriei limbajului. Mai mult, după Gorgias, retorica este arta supremă pentru că ea impune regulile sale tuturor celorlalte arte. Ea este de fapt arta de a pune în valoare obiectivele estetice ale celorlalte arte, adică un fel de mediator universal.[2]

Discursul muzical, prin arta retoricii, pune față în față raportul neîntrerupt între mijloacele de expresie și finalitatea căutată a operei. Pe tot parcursul acestui discurs se articulează dialectal succesiuni de mișcări care constitue cadrul imanent în care timpul, metaforic vorbind, devine perceptibil. În sensul acesta Stravinsky vede în opera muzicală o construcție unică și necesară al cărui scop este constituirea unei ordini imuabile între om și timp: « Le phénomène musical nous est donné ă seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une

[1] În filozofia lui Heraclit « logos-ul » este legea ființei, necesitate universală; la Platon « logos-ul » reprezintă divinitatea ca sursă a ideilor; la stoicieni « logos-ul » este însăși rațiunea, la neo-platonicieni unul din aspectele divinității, iar la creștini cea de a doua parte a Trinității; cele trei principii fundamentale ale « logos-ului » sunt: rațiunea, identitatea și non-contradicția.

[2] P. Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

construction.» (I. Stravinski *Chronique de ma vie*, Ed. Denöel, Paris, 2000). Muzica, care are drept vocație esențială structurarea unei temporalități atât umane cât și cosmice, pune în mișcare o ontologie fenomenologică care sondează în cele mai mici detalii interioritatea primară a omului. În sensul acesta putem gândi sunetele muzicale ca o modalitate primordială de a exprima emoțiile, sentimentele, ideile, adică tot ceea ce determină pasiunile. Astfel, ca în orice relație retorică, o operă muzicală pune față în față trei elemente determinante în constituirea ordinei de care vorbeam mai sus citându-l pe Stravinsky: compozitorul, auditoriul și discursul. Compozitorul pune în mișcare « argumentele », adică elementele primare ale construcției muzicale prin care se dezvoltă « pasiunile » atât în starea de spirit a creatorului cât și în cea a auditoriului. Discursul este cel care configurează relația umană de o manieră metafizică și care, în final, exprimă contingența omului în cadrul asumării responsabilității libertății sale. În fapt discursul muzical se constitue conform unei practici retorice specifice care pune în valoare independența muzicii constituită ca un sistem de comunicație directă de la individ la individ, de la personalitate la personalitate. Acest sistem pune în mișcare elementele constitutive ale percepției interioare la nivelul substraturilor primitive fundamentale ale conștiinței de sine. La nivel macroscopic, adică la nivelul exteriorizării și al practicii, activitatea conștientizată a percepției interioare devine ceea ce numim în mod curent « patos » și « etos ». « Patosul » este starea de spirit către care un individ tinde în mod natural conform dispozițiilor sale firești și către care este orientat și disponibil. Această stare de spirit conduce în mod direct la pasiune și ea caracterizează atât compozitorul cât și auditoriul. « Etosul », în schimb, este acea predispoziție imuabilă, acea capacitate intenționalăprin care compozitorul face din arta sa expresia adevărului, expresia realului originar. În cadrul discursului muzical etosul și patosul se completează reciproc printr-o dialectică a necesității înțelegerii. Pe drumul acestei înțelegeri a realității, omul se simte în mod imuabil dator să intervină, să argumenteze, să convingă cu toate mijloacele ce

https://biblioteca-digitala.ro

îi stau la dispoziție[1]. Conștiința acestei datorii metafizice fundamentează obiectivele retoricii dându-i în același timp mijloacele practice de structurare a discursului de orice natură ar fi el. Etosul este cel ce dă credibilitate discursului, în timp ce patosul este cel ce îl face acceptabil. Etosul și Patosul devin astfel două entități complementare. Dialectica lor dă naștere pasiunii care este logica identității și a diferenței și în același timp potențialitatea acțiunii. Practica discursului muzical își găsește sursele primare în această logică a identității și a diferenței, logică care relevă problematica comunicației de la individ la individ și care conferă muzicii funcția ei metaforică și metonimică. Prin această practică semnificativă se realizează conivența intrinsecă a spiritului cu natura, complicitatea acestuia cu pasiunea individuală, trecerea exemplară de la virtual la formal, adică, în termenii utilizați de Mircea Eliade, de la sacru la real[2].

Pe tot parcursul acestui drum, omul muzical în căutarea metafizică a identității personale, descoperă în interiorul său enigma timpului biologic și cosmic care constitue cadrul existențial în care își desfășoară cu toată plenitudinea dorința sa de viață pasională. Este un specialist în retorică, grecul Denys din Halicarnas (sec. I î.Chr.) cel care conferă reprezentării ascunse din spatele expresiei muzicale un fel de putere supranaturală pusă la dispoziția omului pentru a se defini el însuși, pentru a-și încerca puterea de înțelegere în scopul integrării lui în ordinea universală. Contemporaneitatea este epoca întrebărilor; ea este epoca în care totul se repune în cauză ; ea este epoca dezbaterilor și a preponderenței promovării individuale. În acest tip de epocă elementele principale ale retoricii, etosul, patosul și logosul și în consecință pasiunea în toată complexitatea ei, devin cu mai multă acuitate elementele determinante ale discursului în contextul în care ele se manifestă. Putem vorbi de o conștiintă pasională care este o conștiință de sine proiectată în ordinea naturală a realității și care este facultatea de a lua o decizie în fața problemelor

[1] C. Plantin, *Essais sur l'argumentation*, Presses Universitaires de France, Paris 1990.
[2] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

existențiale ale omului « estetic »[1]. Pasiunea este omul în fata situatiei, cum ar spune Sartre. Pasiunea face ca omul să existe în ansamblul lui, dându-i sentimentul responsabilității libertății asumate de el însuși. Prin ea omul își definește o poziție, o atitudine cu care reușește să învingă incertitudinea și contingența legată de trecerea timpului. Pentru Stravinsky, muzica este singurul domeniu unde omul realizează prezentul. Orice discurs muzical pune în miscare argumentele unei logici pasionale, logică care articulează elementele retoricii într-un sistem de gândire global capabil să facă față întrebărilor imuabile ale existenței. Parafrazându-l pe Hugo Friedrich putem spune că întreaga muzică contemporană exprimă semne de întrebare și probleme din cele mai complicate ale căror soluții rămân de cele mai multe ori în suspensie sau în cel mai bun caz înconjurate de un mister contrafăcut. În aceste condiții discursul muzical este chemat să argumenteze de o manieră exemplară orice idee nouă, orice nou procedeu, orice înlănțuire sonoră specifică, recurgând pentru aceasta la o retorică dintre cele mai subtile[2]. Orice tip de limbaj, deci și cel muzical, este argumentativ deci retoric. În spatele oricărei fraze muzicale stă o stare de spirit, o idee pe care creatorul, conform posibilităților lui, încearcă să o pună în evidență, să o argumenteze. De felul cum o face depinde însăși perenitatea operei sale. De felul cum mânuiește această « praxis » care este retorica depinde succesul instaurării unei ordini imuabile în relația omului cu timpul, ordine pe care Stravinsky, în lucrarea sa *Chronique de ma vie*, o considera drept scopul muzicii. Retorica, cu corolarul ei pasiunea, conferă discursului muzical două proprietăți determinante care se transformă în tot atâtea forțe fundamentale în definirea poziției omului în contextul în care trăiește. Este vorba de capacitatea de adaptabilitate și de variabilitate. Adaptabilitatea se realizează în raport cu auditoriul, cu circumstanțele momentului, cu personalitatea compozitorului. Variabilitatea se modelează după gust, după stil și după materia sonoră vehiculată. Prin

[1] A. Michel, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, P.U.F., Paris, 1992.
[2] C. A.Willard, *A Theory of Argumentation,* University Press of Alabama, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro

aceste două concepte expresia muzicală se integrează în realitatea contextuală, în lumea mișcării și a comunicației, în lumea profundă a conștiinței umane și în ultimă instanță, în lumea adevărului. Ea pune sonoritățile în act, transformându-le în emoție, sentiment și rațiune.

2. Componentele dinamice ale retoricii discursului muzical

Epoca modernă este epoca întrebărilor și în același timp a detronării oricărui piedestal, într-un cuvânt a desacralizării. Această desacralizare aduce cu sine impunerea relativului și al refuzului transcendenței în perceperea realității. Este evident o nouă situație existențială. În căutarea obsesională a libertății mai mult sau mai puțin artificiale omul se vede în postură de demiurg căzând astfel, paradoxal, în capcana egocentrismului absolut. Arta este chemată să reflecteze această nouă lume. Pe ringul dezbaterilor relative și al relativității poziționale, retorica devine una din armele esențiale ale interlocutorilor. Expresia muzicală, prin capacitatea ei de abstractizare profundă a fenomenologiei conștiinței de sine, aduce în câmpul observației retorice elementele specifice ei, stabilind, după Stravinsky, o relație de ordine între om și timp.

Am vorbit în paragraful anterior de stările statice care caracterizează retorica discursului muzical : patosul, etosul și pasiunea. Vom aborda în continuare aspectul dinamic al derulării argumentației, argumentație care își găsește izvoarele tocmai în aceste stări. Mai întâi trebuie să observăm că argumentația se desfășoară într-un cadru dialectal particular. Această particularitate provine din faptul că factorul uman este predominant în evoluția oricărui discurs care caută să demonstreze o anumită realitate, în timp ce cadrul dialectal clasic nu ia în considerare factorul uman decât pentru a semnaliza contradicția. Într-un discurs retoric, oricare ar fi natura lui, patosul, etosul și logos-ul trăiesc într-o simbioză existențială în care pasiunea joacă un rol esențial, în timp ce în dialectica clasică numai natura și algoritmul raționamentului contează. Aristotel situa dialectica la mijlocul drumului între

https://biblioteca-digitala.ro

filozofie (sau știință) și retorica înțeleasă în sensul ei cel mai general ca arta de a convinge[1]. Conținutul și structura componentelor dinamice ale retoricii diferă de la subiect la subiect. În studiul de față vom aborda dinamica acestor componente de o manieră caracteristică discursului muzical. Vom analiza în continuare, rând pe rând, caracteristicile retorice esențiale ale compoziției unui discurs muzical capabil să exprime convingător acea relație de ordine între om și timp de care vorbea Stravinsky.

a. Invenția. Elementul dinamic care marchează în primul rând orice discurs muzical este « invenția ». Invenția este facultatea de a inventa (de la latinul « inventio », adică « găsirea ideilor »), înțelegând prin aceasta, acțiunea de a imagina, de a crea ceva nou. Fenomenologia expresiei muzicale este tributară invenției pentru că prin ea se realizează o nouă sinteză de idei și în special o nouă combinație de mijloace în vederea obținerii rezultatului scontat. Orice compoziție autentică aduce cu sine o nouă abordare a realității, o nouă reflecție a adevărului în forul interior al compozitorului. Este deajuns să facem referință la celebrul « Clavecinul bine temperat » de Bach care explorează magistral universul sonor, ideatic și emoțional al celor douăsprezece tonalități majore și minore. Lucrarea se transformă într-un original tratat de compoziție în cadrul căruia caracteristicile estetice ale fiecărei tonalități se materializează într-un adevărat portret. În acest context al invenției trebuie remarcat că asocierea unui preludiu cu o fugă, dacă nu este inventată de Bach, este în mod considerabil dezvoltată de el. Preludiul provine direct din spiritul imaginativ, la care răspunde fuga, contraponderea lui, adică produsul rigoarei și al ordinii transcendentale. Ansamblul « preludiu – fugă » devine astfel o modalitate de exprimare al unui sistem de gândire specific și în același timp un autentic tratat al pasiunilor sufletului, al stărilor emoționale[2]. Fiecare compozitor autentic, fiecare creator găsește în propria sa personalitate, în straturile ante-predicative ale conștiinței sale,

[1] M. Meyer, *De la métaphysique ă la rhétorique*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1996.

[2] G. Cantagrel, *Symbolique et rhétorique dans l'œuvre de Bach*, Comunicare ținută la Academia de arte frumoase, Paris, 2008.

https://biblioteca-digitala.ro

resursele dezvoltării inventive ale ideilor muzicale ce îl animă. El reușește să exprime astfel adevărul transcendent și originar.

b. Elocuțiunea și Dispoziția. Într-un discurs muzical, răspunzând unor cerințe particulare, elocuțiunea și dispoziția constituie două elemente dinamice ale căror funcționalități se întrepătrund într-o complementaritate specifică construcției frazei muzicale. Prin elocuțiune se stabilește sintaxa care să fie capabilă de a argumenta eficient ideile vehiculate în faza invenției. Situându-se între inimă și spirit[1], practica elocuțiunii conduce la alegerea și organizarea motivelor, a propozițiilor și a frazelor în cadrul unei sintaxe muzicale determinate. Calitățile esențiale ale elocuțiunii sunt claritatea și diversitatea. În practică, elocuțiunea capătă sensul de stil[2] a cărei definire este determinată de compoziția sintactică a frazei. Elocuțiunea definită astfel trebuie să facă față exigenței de convenienţă adică de adaptare la subiect , la circumstanțe și la auditoriul implicat în evoluția estetică a unui discurs muzical. Elaborarea unei elocuțiuni care să ordoneze de o manieră clară invenția în cadrul unei sintaxe particulare, trece în mod necesar prin trei faze esențiale. În cadrul discursului muzical aceste trei faze se percep simultan printr-un concept caracteristic care definește însăși actul compozițional. *Este vorba de ordonarea propriu-zisă a materialului sonor, de dinamica legăturilor între componentele sonore și de raportul între ritmică și metrică*[3].

Prima fază a elaborării unei elocuțiuni este deci *ordonarea materialului sonor* în cadrul unei categorii sintactice specifice în care acest material sonor devine realitate muzicală[4]. În general, astăzi, sunt cristalizate patru categorii sintactice elementare: monodia, omofonia, polifonia și eterofonia. După Ștefan Niculescu, toate aceste patru categorii sintactice de bază se pot defini prin raport cu monodia. Astfel,

[1] J. Gardes-Tamine, *La rhétorique*, Armand Colin, Paris, 1996.

[2] Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structure classique*, Didier, Paris, 1970.

[3] În literatura de specialitate acest raport între ritm și metru este definit prin termenul « număr » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1992)

[4] Ștefan Niculesu, *O teorie a sintaxei muzicale*, Muzica nr. 3, București, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

considerând că monodia este o distribuție orizontală de obiecte sonore, polifonia este o distribuție verticală, o suprapunere de mai multe monodii distincte, care evoluează simultan și într-o relativă independență. Dacă în cadrul polifoniei, monodiile care o compun evoluează independent, omofonia este un fel de dilatare pe verticală a unei monodii, dilatare care respectă limitele fiecărui obiect sonor constitutiv al monodiei de referință. Cu toate că există mai multe definiții pentru eterofonie, o vom preciza pe aceea dată de Ștefan Niculescu care ni se pare cea mai cuprinzătoare și în același timp cea mai precisă. Pentru el eterofonia este o distribuție verticală de monodii asemănătoare care evoluează simultan și oscilează permanent între două stări: una de totală dependentă (obiectele suprapuse sunt identice: caz particular de omofonie), și alta – eterofonia propriu-zisă – de totală independență (obiectele suprapuse sunt diferite: caz particular de polifonie). Eterofonia, conform acestei definiții, se prezintă ca o categorie sintactică intermediară între omofonie și polifonie, deși este ireductibilă la acestea. Întreaga creație muzicală din toate timpurile este structurată în jurul acestor categorii sintactice, iar în orice discurs muzical ordonarea obiectelor sonore într-o relație sintactică specifică determină autenticitatea și capacitatea lui de a convinge. Compozitorul autentic simte că în acest proces de ordonare, el trebuie să urmeze « ordinea naturală ». Este de la sine înțeles că această « ordine naturală » ține de contextul social și cultural al momentului de creație, dar există o componentă a acestei ordini care este transcendentă și imuabilă. Autencititatea discursului muzical provine din sesizarea acestei componente.

A doua fază în elaborarea unei elocuțiuni este stabilirea, în cadrul unei sintaxe particulare, *a unor legături specifice între componentele sonore constitutive* care să ofere discursului muzical potențele necesare respectării acelei « ordini naturale » de care am amintit mai sus. Ordinea naturală presupune în primul rând coerența fluxului sonor, coerență care cere ca orice parte constitutivă, la toate nivelele, să posede o funcție predicativă prin raport cu subiectul discursului muzical. Se obține astfel o unitate semnificativă

https://biblioteca-digitala.ro

tematică și semantică a expresiei muzicale[1]. Acestă fază a unei elocuțiuni pleacă de la ideea că orice compoziție muzicală poate fi privită ca o categorie dinamică globală în care se dezvoltă forțe de atracție și de respingere la fel de bine ca în orice proces dinamic natural. În sensul acesta se pot stabili modele teoretice de analiză obiectivă a relațiilor existente în orice succesiune de obiecte sonore ordonate într-o anumită categorie sintactică. Se poate da o măsură realistă a dependențelor funcționale existente, prin stabilirea unor indicatori corelativi (corelație simplă, multiplă și globală) capabili să exprime interdependența părților constitutive ale discursului muzical[2]. Acest aspect al elocuțiunii, care relevă în mod esențial de talentul compozitorului, conferă discursului muzical capacitatea de convingere a firescului pentru că el are ca fundament, structurile realului.

Cea de-a treia componentă a elocuțiunii este *relația între ritmică și metrică.* Această relație este fundamentală pentru elaborarea unei elocuțiuni care să respecte ordinea naturală. Conștiința umană sesizează ritmurile universale ca o manifestare a ordinii și armoniei cosmice. Messiaen, care era un bun cunoscător al metricii grecești și indiene, gândea că substanța lumii este poliritmia încadrată într-o metrică polivalentă și precisă. El afirma că substanța lumii este poliritmia (« …la substance du monde est donc la polyrythmie »*)*. La rândul său, Stravinsky, în *Le Sacre du Printemps* stabilește un raport între ritm și metru capabil să dezvăluie, de o manieră pasională, puterea instinctuală a vieții care se naște. Prin capacitatea talentului său, el pătrunde în sfera inefabilului, aducând de acolo pulsațiile primordialului. Relația între ritmică și metrică crează cadrul expresiei muzicale care se manifestă într-o temporalitate specifică, într-un timp propriu – timpul muzical ; din punct de vedere ontologic, timpul muzical este un timp federator între timpul primordial și cel simbolic în procesul conștientizării prezenței obiective.

[1] M. Cressot, *Le style et ses techniques, Presses Universitaires de France*, Paris, 1974.

[2] T. Misdolea, *Pour une phénoménologie de la musique. L'analyse dynamique de la monophonie*, Revista Muzica seria nouă anul XVI nr. 1, București, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

Bergson este de părere că prezența obiectivă se conturează ca o « melodie interioară intimă », că însăși conștiința noastră și viața noastră interioară urmează o structurare melodică. În lucrarea sa *Dire la Musique*, Boucourechliev afirmă că: « Muzica crează, inventează un timp diferit, care nu este suportul său ci substanța sa devenită perceptibilă prin sonoritate »[1]. După Boucourechliev, ca și după Messian dealtfel, relația « metru-ritm » capătă o dimensiune revelatoare în definirea muzicii ca expresie a adevărului originar. Într-un discurs muzical, sesizarea corectă a relației metru-ritm ține de simțul retoric al compozitorului, de capacitatea lui de a percepe pulsațiile realului reflectate în straturile ante-predicative ale conștiinței sale. Elocuțiunea configurată astfel prin cele trei componente ale sale enumerate mai sus, devine un act compozițional convingător și expresiv, un act conform legilor firescului intrinsec și imuabil.

Mijloacele practice prin care elocuțiunea autentică reușește să convingă, sunt definite prin termenul generic de « figură ». După Jean-Marie Klinkenberg figura în sens general este un principiu activ, o structură specifică care produce un sens implicit[2]. Din punct de vedere al conținutului, figurile pot fi de două feluri, și anume: figuri care acordă o importanță particulară expresiei și figuri a căror frumusețe rezidă în structurarea și vehicularea anumitor idei. Este adevărat că ideea cere totdeauna o expresie și deci diferențierea celor două tipuri de figuri este, de cele mai multe ori, o chestiune de grad sau nivel. Structura figurilor este co-substanțială discursului muzical, ea fiind determinată de sintaxă, stil și gen. Una este această structură într-o monodie iar alta este într-o eterofonie; una este în muzica romantică iar alta este în muzica serială[3]. Elvio Cipollone[4] distinge, în funcție de consistența lor, două categorii de figuri, și anume: figuri locale

[1] « La Musique crée, invente un temps autre, qui n'est pas son support mais sa substance même, rendue sensible par le sonore » în Boucourechliev, *Dire la musique*, Minerve, Paris, 1995.
[2] J-M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Seuil, Paris, 2000.
[3] S. Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, Milano Ricordi, Milano,1998
[4] E. Cipollone, *Musica rhetoricans*, Harmattan, Paris, 2008

https://biblioteca-digitala.ro

și figuri globale. Figurile locale se rezumă la gesturi sonore, la câteva note, eventual la un motiv, în timp ce figurile globale sunt unități mai vaste plecând de la fraze și ajungând chiar la secțiuni. Insistăm asupra conceptului de figură pentru că el a condus la definirea așa numitelor « Unități Semiotice Temporale » (U. S. T.) care reprezintă astăzi, conform autorilor lor, o cale nouă și fecundă în analiza spațiului muzical. Există cinci figuri care sunt în același timp Unități Semiotice Temporale și anume: Acumularea, Multiplicarea, Transformarea Genetică, Little Bang și Forma de Fereastră. Detalii asupra definițiilor și structurilor acestor noțiuni se pot găsi în lucrarea « Les Unités Sémiotique Temporelles: Eléments nouveaux d'analyse musicale » care are drept autori grupul de la Marseille și care a apărut în Editions MIM, Document Musurgia, Marseille, 1996. Prin aceste cinci figuri se vehiculează ideea de spatializare a muzicii încercându-se o integrare mai profundă a ideii muzicale în realitatea contemporană a actului de comunicație. După opinia grupului de la Marsilia aceste Unități Semiotice Temporale, utilizate atât ca figuri locale cât și ca figuri globale, stau la baza structurării oricărui discurs muzical.

Dispoziția, este conceptul dinamic al retoricii care contribuie în mod esențial la punerea în ordine a materialului furnizat de invenție în așa fel încât fiecare element să fie plasat într-un loc determinat de logica interioară a discursului[1]. Ea organizează discursul muzical după criterii argumentative, structurale și estetice. Scopul ei final constă în aranjarea componentelor discursului după o ordine cât mai perfectă care să corespundă, după cum am spus mai sus, ordinii naturale. Articularea acestor componenete se realizează printr-o dinamică atât tematică cât și semantică. Dinamica legăturilor tematice asigură continuitatea gândirii iar cea semantică aceea a coordonării înțelegerii. Organizarea obiectelor sonore se poate face numai în cadrul uneia din sintaxele muzicale enumerate mai sus sau într-o combinație mai mult sau mai

[1] Autor necunoscut, *Rhétorique ă Hérennius*, Les Belles Lettres, Paris, 1997.

https://biblioteca-digitala.ro

puțin complexă a acestor sintaxe[1]. Este de observat că această organizare este dependentă de subiect și ea trebuie să fie întotdeauna clară și inteligibilă. Ea se realizează atât în planul expresiei cât și în cel al conținutului. Apartenența la o sintaxă particulară sau la o combinație a acestora asigură coerența discursului muzical, oferindu-i acestuia unitatea stilistică a unei argumentații expresive.

c. Memoria. Vom descrie în continuare conceptul retoric al memoriei într-o viziune care diferă de cea clasică dar care răspunde mai bine cerințelor unei analize moderne a discursului muzical. Memoria permite realizarea unui discurs muzical fluid și coerent. Rolul ei consistă în reproducerea în prezent a unei stări de conștiință legată nemijlocit de o activitate spirituală trecută. Ea aduce în prezentul momentului compozițional caracteristicele fazelor precedente în vederea obținerii unei expresivități estetice continue și omogene. Ea constitue un element centralizator în care sunt adunate toate ideile furnizate de invenție, conservând în același timp structura discursului muzical. Fără memorie elocuțiunea și dispoziția sunt imposibile pentru că activitatea lor se desfășoară într-un așa-numit « timp trăit ». Acest « timp trăit » este realizat printr-o mișcare perpetuă prin care prezentul se îmbogățește cu ceea ce a fost trăit și în același timp se deschide către noi orizonturi[2]. Prin memorie conștiința unifică toate aceste manifestări în ceea ce ei îi apare ca o « prezență » în câmpul structurării discursului muzical. Cu alte cuvinte fiecare notă a acestui discurs este determinată de fluxul sonor anterior și în același timp pregătește apariția sunetului care urmează. Se obține astfel o metamorfoză globală a timpului, metamorfoză care este sursa oricărei fenomenologii reale, adică sursa oricărei existențe. La Messiaen, aceasta metamorfoză conduce la « sentimentul existențial al eternității », sentiment care se degajă viguros din majoritatea compozițiilor sale. Muzica lui Bach este sacră pentru că ea aduce în prezentul trăit sacralitatea primordialității, ea

[1] Ștefan Niculesu, *O teorie a sintaxei muzicale*, Muzica nr. 3, București, 1973

[2] H. Parret, *Epiphanie de la présence*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2006.

https://biblioteca-digitala.ro

sanctifică lumea dând omului sentimentul eternității alăturate; ea este, simbolic vorbind, « capabilă de a opri timpul ». Memoria este aceea care dă sentimentul opririi timpului în contextul fenomenologic al prezenței. În acest context conștiința realizează sinteza a două momente semnificative: unul care aduce în câmpul cunoașterii fenomene anterioare instanței prezentului dar care se regăsesc diferențiat în memorie, iar celălalt, fenomene care țin de proiecția pe care conștiința o realizează în cadrul procesului de anticipare a noului prezent. Contrapunctul lui Bach prin structurile temporale utilizate, structuri specifice unei logici interne proprii geniului său, aduce în realul prezentului potențele opririi timpului ca o manifestare a eternității. Astăzi existența sintezei celor două momente semnificative ale prezentului de care vorbeam mai sus se poate pune în evidență de o manieră obiectivă prin crearea unor modele logice de analiză structurală[1].

În ultimă instanță este vorba de o nuanțare continuă a prezentului expresiv prin procesul psihic al memoriei.

d. Acțiunea. Acțiunea sau actul în sine ține de interpretarea discursului muzical. Acest aspect al retoricii muzicale iese din cadrul studiului de față, el fiind menționat numai pentru a defini complet și omogen tabloul unei gândiri retorice riguroase și expresive. Trebuie însă remarcat, că interpretarea discursului muzical are capacitatea de a-l susține și al face interesant tot așa de bine cum ea îl poate face ineficace și banal.

3. Musica perpetuo rhetoricans sau rhetorica perpetuo musicans

Din punct de vedere ontologic, muzica și retorica se situează pe poziții complementare; ambele se manifestă ca funcțiuni ale unei ontologii în care « ființa » și « non-ființa » formează cadrul de analiză a universalității omului. În cadrul

[1] Tudor Misdolea, *L'analyse dynamique de la monophonie*, Revista Muzica seria nouă, Anul XVI nr. 1, București, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

dinamicii lor existențiale, muzica și retorica fac din discurs forma lor de manifestare. Muzica și retorica au funcții cognitive esențiale și eficace; și una și alta încercă să aducă, printr-un discurs adecvat, realul obiectiv în câmpul prezenței subiective. Arta de a convinge pune în mișcare mecanisme care relevă imanenta transcendență a lui « a fi » în realitatea subiectivă a lui « fiind », realitate care animă înțelegerea și în ultimă instanță moralitatea omului.[1]

Vorbind în alți termeni, se poate spune că între muzică și retorică se stabilește o relație specifică, particulară, pentru că ambele sunt expresia unei aceleiași esențe interioare a omului pe drumul lui în căutarea realității ascunse, a unui *Deus absconditus*[2]*.* Printr-un discurs muzical convingător, omul reușește să adapteze « prezentul » imanent la « prezența » pasională.[3] Amintim cu această ocazie că Cicero vedea în retorică împlinirea filozofiei prin estetică[4]. Mai mult, în *De oratore*, Cicero aspiră către o simbioză imanentă între retorică, filozofie și artă. Această simbioză rezidă, spunem noi astăzi, în existența unui limbaj primitiv, fundamental, limbaj care își găsește rădăcinile într-un ascuns al conștiinței, sintaxă formată din elemente universale virtuale apropiate arhetipurilor (de la grecul *arche* – principiu și *typos* – model) lui Jung[5].

[1] În ceea ce privește moralitatea, versurile lui Shakespeare din *Negustătorul din Veneția* fac din muzică, simbolul cinstei și a luminozității ființei umane. Omul care nu ascultă muzica înscrisă în el este sortit corupției și lipsit de demnitate. (Shakespeare *The Merchant of Venice,* acte V, scène 1, G Flammarion, Paris, 1994, p. 262) ; amintim aici, de asemenea, că însuși Aristotel considera muzica ca un mijloc eficace de a schimba caracterele.

[2] Ananda K. Coomaraswamy ,*The Pilgrim's Way*, Journal of the Bihar and Orissa Oriental Society, vol. XXIII.

[3] Heidegger, urmând gândirea pre-socratică după care timpul prezent este determinat de un timp originar al prezenței primordiale, face o diferență netă între « a fi » și « fiind », respectiv între « prezență » și « prezent ». Mircea Eliade consideră că aceste diferențe sunt de natură ontologică.

[4] C. Lévy, Les lumières de la rhétorique, în *Schèma/Figura,* Editions rue d'Ulm /Presse de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 2004.

[5] J.J.Wunenburger, *Les ambiguïtés de la pensée sensible*, Cahiers internationaux de symbolisme, Mons, 1994

https://biblioteca-digitala.ro

Complementaritatea elementelor retorice cu cele muzicale prin aspectele lor exogen și endogen[1] determină în mod esențial claritatea și în ultimă instanță semnificația expresiei argumentative. În comentariile asupra operei lui Platon se compară deseori structurile retorice existente la Platon cu configurația elementelor muzicale, făcându-se referire la unitatea și expresivitatea structurilor pe care aceste elemente le generează. Este vorba deci de o adaptabilitate a omului la « prezență », adică de stabilirea unei corespondențe directe, existențiale între cele două contexte, contextul « spațiu – timp » și contextul « real – simbol » , contexte în care omul se manifestă prin asumarea responsabilității opiniilor sale.[2] Un exemplu în sensul acesta îl constitue studiul *La cathédrale engloutie* de Debussy care prin profunzimea interiorității sale spirituale, reușește în mod magistral federarea și stabilirea unei simbioze perfecte între aceste două contexte. Problema argumentației devine astfel o problemă esențială în stabilirea identității spirituale a ființei umane. Acuitatea acestei argumentații capătă o importanță deosebită astăzi, când lumea contemporană se confruntă cu câteva probleme majore, printre care citǎm: accelerarea timpului în sensul micșorării duratei fenomenologice, contracția spațiului prin mărirea vitezelor și a cadențelor finale, exigența unei libertăți individuale totale cu predispoziția spre anarhie, mondializarea economică și culturală, dirijarea atenției către problemele ecologice. Se ajunge chiar la un sentiment de îndoială asupra sensului existențial, sens privit numai din punct de vedere istoric și nu transcendental, atemporal. Este consecința setei de libertate absolută pe care omul contemporan o caută cu precădere în speranța găsirii unui panaceu universal. Prin câștigarea aceste libertăți absolute omul vrea să-și construiască propria lui lume în care numai el să fie demiurgul. Frenezia căutării libertății

[1] « exogen » semnifică aici, ceea ce se percepe la exterior, la nivel empiric adică la nivelul simțurilor; « endogen », din contră, este ceea ce provine și se manifestă, în și din interiorul unui sistem, care ține de funcționalitatea intrinsecă a unui sistem.

[2] Detalii privind analiza contextelor « spațiu-timp » și « real-simbol » se pot găsi în studiul meu, « *Real și simbol în experiența muzicală* » (în curs de apariție)

https://biblioteca-digitala.ro

totale, a tendinței de transformare a omului în demiurg prin pierderea punctelor de referință ale sacralității primordiale, conduce nemijlocit la pulverizarea expresiei muzicale în elementele sale constitutive, și la dezintegrarea ei.

Toate aceste probleme conduc la un nou tip de existență, la o altă modalitate de percepere a realității, la un alt tip de retorică și deci la un alt tip de discurs[1].

Rămânând însă tributari unei atitudini relativiste în care omul se conformează restricțiilor impuse de contextul universal în care trăiește, vedem în continuare în discursul muzical, prin elementele sale retorice pasionale,[2] un act intențional și semnificativ. Acest act pune în evidență cu acuitate, capacitatea omului de a reprezenta realul oricare ar fi el, fizic sau spiritual[3] . Mecanismul metaforic și metonimic pe care discursul muzical îl pune în mișcare realizează pe de o parte o « deschidere superioară »[4] spre înalt, iar pe de altă parte vizează contextul unei lumi reale, contextul în care spiritul omului se manifestă în mod fenomenologic, adică subiectiv și particular. Această reciprocitatea mutuală reprezintă elementul fundamental al pasajului de la haos la ordine și echilibru, de la starea haotică ineficientă la existența universală și conștientă.

Două lucrări de Bach sunt semnificative în acest sens: « Preludiul și fuga în si minor » și « Ofranda muzicală ». Preludiul, scris într-o tonalitate caracteristică expresiei pasionale a durerii este organizat în șase părți articulate riguros după regulile retorice ale unei orațiuni funebre. Ofranda

---

[1] Mai mult despre această problemă se poate găsi în lucrările prezentate în cadrul unui seminar organizat în aprilie 2001, de Centrul de cercetări « Langages Musicaux » al Universitătii Paris-Sorbonne în colaborare cu Universitatea din Trento (Italia) și intitulat « Musique et rhétorique aux XIXe et XXe siècles »

[2] În lucrarea sa « Les passions de l'âme » Descartes consideră pasiunile ca o formă de gândire

[3] P. Jacob, *What Minds Can Do ? Intentionality in a Non-Intentional World*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996. Amintim cu această ocazie că « intențională » nu trebuie confundată cu « intenția » care are o semnificație precisă și care corespunde unei finalități limitate și restrânse.

[4] Înțelegem prin « deschidere superioară » tendința naturală a transcendenței care caracterizează funcția cognitivă a ființei umane.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală se ridică la un nivel superior al discursului retoric pentru că lucrarea este constituită ca un ansamblu organic de piese care ilustrează cu acuitate trecerea de la starea haotică a materialului sonor brut la existența universală și conștientă a semnificației muzicale. Bach pune în evidență o gândire retorică profundă a discursului muzical, gândire care în ea și prin ea însăși definește ordinea și echilibrul. Ordinea și echilibrul care derivă din această gândire trec în mod obligatoriu prin pasiune pentru ca ele să devină elemente fundamentale în comportamentul natural și continuu al omului. Printr-o construcție elaborată care ține seama de principiile unei retorici riguroase, discursul muzical reușește să impună, să convingă, să transmită auditorului dorința emoțională și spirituală a cunoașterii estetice.

https://biblioteca-digitala.ro

La notion de fonction harmonique et sa valeur énergétique dans le discours musical du système tonal[1]

Horia ȘURIANU

Cette communication constitue une réflexion sur l'énergie des fonctions harmoniques et leurs enchaînements qui créent des tensions et des détentes spécifiques au discours musical du système tonal. Elle essaie de répondre ă quelques questions souvent posées par les élèves en cours d'harmonie. Pourquoi tel ou tel accord ou position d'accord est meilleure qu'une autre ? Pourquoi tel ou tel enchaînement est préférable ă un autre ? Pourquoi certaines résolutions harmoniques sont « obligatoires » ? Etc.

Pour cela, dans la première partie de la communication, on va essayer d'éclaircir la définition de trois notions souvent confondues : le *degré*, l'*accord* appartenant au degré et la *fonction harmonique* qui parfois se confond avec l'accord mais qui dépasse cette notion par le chargement énergétique et par sa constitution, dans certains cas, de plusieurs accords qui forment un « bloc » harmonique. Plus en détail, il s'agit de définir les structures des gammes majeures et mineures par rapport ă la hiérarchisation des degrés en introduisant la notion de stabilité et instabilité selon l'énergie latente existante dans la composition interne de ces structures

[1] Communication présentée par Horia ȘURIANU, Compositeur, Professeur associé ă l'Université Paris I Panthéon – Sorbonne, Professeur d'Écriture et d'Analyse musicale aux Conservatoires de Massy (91) et de Bagnolet (93), dans le cadre du Colloque Européen *Enseignement de l'Écriture – Analyse et Composition*, organisé par la Société Française d'Analyse Musicale ă Paris en 2001.

https://biblioteca-digitala.ro

et de voir ensuite comment cette énergie se transmet au niveau des accords. A leur tour, les accords présentent également une hiérarchie selon leur classification clans la structure et leur position (état fondamental, renversement, écart entre les voix, etc.). L'énergie latente du degré et de l'accord devient une réalité harmonique dans le discours musical au niveau des fonctions et d'enchaînement des fonctions où ces énergies créent des accumulations et des décantations de tension.

La deuxième partie de la communication vise cet aspect du discours où l'on découvre les enchaînements des fonctions structurés sur trois niveaux qui définissent les trajets harmoniques spécifiques au système tonal et qui révèlent également une « frontière » possible entre la tonalité et la modalité ce qui a permis l'élargissement du système par la suite : un niveau de fonctions principales et deux niveaux de fonctions secondaires. L'étude essaie d'expliquer ensuite le choix de certains trajets harmoniques par rapport aux énergies accumulées et décantées tout en tirant les conclusions sur la stabilité et l'instabilité du discours ainsi que sur sa puissance ou sa faiblesse sans, bien entendu, avoir la prétention d'épuiser le sujet.

De nombreuses questions qui surgissent pendant un cours d'écriture musicale, concernant la valeur d'un accord, sa place et sa position par rapport aux autres accords dans le cadre de la progression d'un discours harmonique, nous incite ă regarder aussi bien du côté de la morphologie du système dont l'accord est naissant, que du côté de la construction syntaxique dans laquelle il se retrouve positionné dans une suite harmonique progressive.

Les deux aspects définissent une partie de la valeur de l'accord qui se traduit par un potentiel d'énergie qu'il possède : au niveau morphologique du système, il s'agit d'une énergie « latente » qui devient « vivante » par la construction syntaxique du discours.

Le système tonal s'avère être un des témoins principaux dans ce sens, en contenant des énergies latentes au premier niveau dues ă l'ordre des quintes qui gouvernent le rapprochement ou l'éloignement des sons, donc implicitement des accords et même des gammes, d'où la naissance d'une

https://biblioteca-digitala.ro

esthétique par rapport au choix de la tonalité aujourd'hui, malheureusement, presque ignorée ou carrément oubliée dans l'enseignement, quoiqu'elle fut fortement appliquée par les compositeurs classiques ou romantiques.

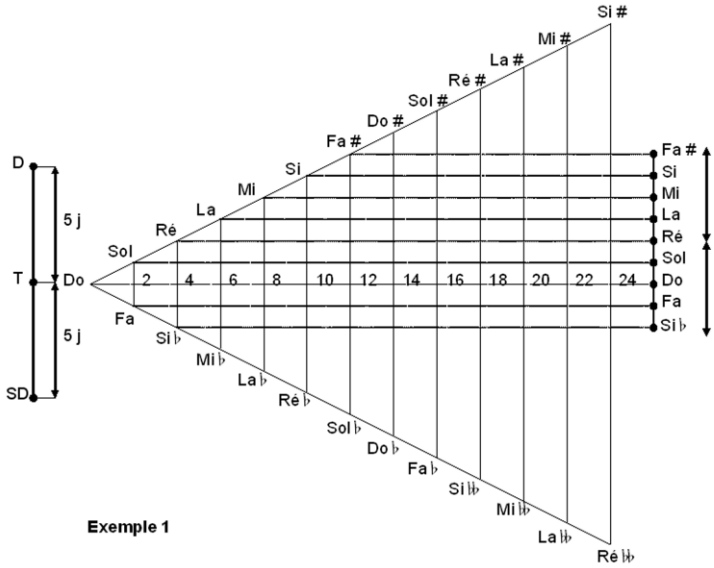
Au deuxième niveau, les énergies latentes se transforment en énergies fonctionnelles créant des agencements vivants du discours, basés sur des fonctions harmoniques.

Mais pour comprendre les enchaînements des fonctions sur un trajet discursif spécifique au système tonal, essayons d'éclaircir et de déterminer la différence entre trois notions fondamentales du langage harmonique, notions souvent confondues : le degrés, l'accord et la fonction. Le degré et l'accord que l'on peut construire sur chaque degré, constituent plutôt des éléments morphologiques dans un état énergétique latent, tandis que la fonction harmonique représente un élément de construction chargé d'une énergie vivante ; cette fonction est ă la base de la syntaxe harmonique.

Le degré (qui dans un langage parlé abrégé, peut signifier l'accord ou la fonction) est plus précisément la position du son par rapport ă deux échelles, une naturelle que l'on va appeler réelle car elle surgit de la résonance naturelle représentée par la série des sons harmoniques – il s'agit de l'échelle des quintes justes (ou parfaites) - et l'autre artificielle prenant en compte une disposition par tons et demi-tons, représentant l'ordre apparent de l'échelle réelle réduite dans un ambitus d'octave.

L'ordre réel a une importance théorique capitale car il explique les relations fonctionnelles que l'on établit dans le cadre de la tonalité. Pour cela, on peut l'appeler aussi l'ordre fonctionnel : voir la position de la Tonique par rapport ă la Dominante et la Sous-Dominante.

https://biblioteca-digitala.ro



Exemple 1

Dans ce premier exemple on observe l'équilibre entre ces trois piliers de la Tonalité qui se trouvent en relation symétrique de quinte juste (5 j) supérieure et inférieure par rapport ă la Tonique. Cette relation d'équilibre a eu des implications même au niveau de la construction formelle și on pense aux formes baroques qui modulent souvent ă la tonalité de la Dominante dans la première partie du discours et ă la tonalité de la Sous-Dominante toujours vers la fin du discours pour contrebalancer cette relation Tonique – Dominante et rendre ă la Tonique sa place centrale ; de même on peut dire sur la « Sonate » classique où on faisait parfois une fausse Réexposition à la tonalité de la Sous-Dominante (voir par exemple le premier mouvement de la 41ème Symphonie de Mozart – mesure 161).

Dans cet exemple, il y a également un schéma qui exprime le rapport de quintes justes ascendantes et descendantes à partir de Do – chaîne de 12 quintes supérieures et inférieures à Do qui génèrent dans le système tempéré européen le principe de l'enharmonie (notamment Do = și # et Do = Ré --). Ce schéma montre les attractions

https://biblioteca-digitala.ro

entre les sons sur l'échelle réelle en fonction de la position de rapprochement ou d'éloignement.

Grâce à la résonance naturelle on sait qu'il existe une hiérarchie dans la série harmonique gouvernée par des attractions que nous allons nommer des « énergies latentes », ce qui permet d'établir un classement d'intervalles en consonances parfaites – les intervalles stables de la base de la série - les consonances imparfaites – intervalles placés entre une certaine stabilité et instabilité surgissant au milieu de la série - et les dissonances – les intervalles instables qu'on trouve dans la partie supérieure de la série (NB - Il s'agit de prendre en compte uniquement les 16 premiers sons de la série harmonique qui constituent le matériaux brut nécessaire à la composition du système tonal avec bien entendu les corrections appliquées à la conception du système tempéré sans s'occuper des micro-intervalles qui représentent un autre terrain de recherche dans le domaine modal ou spectral !)

L'intervalle de 5 j a un rôle privilégié dans ce contexte morphologique car il se définit comme intervalle générateur contenant le premier son nouveau de la série, d'où la naissance de cette échelle de quintes. Le tableau montre bien que dès qu'on s'éloigne sur l'échelle, les attractions, donc les énergies entre les sons, faiblissent. Il faut noter que le principe d'attraction est aussi fortement lié à la stabilité ou l'instabilité de l'intervalle, ce qui nous renvoi aux rapports des proportions de la série harmonique. Il en résulte ainsi deux types d'énergies en ce qui concerne les relations entre les sons : une produite par la position des intervalles dans la série de la résonance naturelle et l'autre par celle de l'échelle réelle en quintes.

La chaîne des quintes dévoile certaines correspondances entre les sons sur cette échelle, et notamment certains rapports croissants d'intervalles :

La 2M (Fa - Sol) se trouve dans un rapport de 2 quintes ;

La 3M (Si - -Ré) à 4 quintes ;

La 4+ (Mi - - La) à 6 quintes ;

La 5+ (La - - Mi) à 8 quintes ;

La 6+ (Ré - - Si) à 10 quintes ;

https://biblioteca-digitala.ro

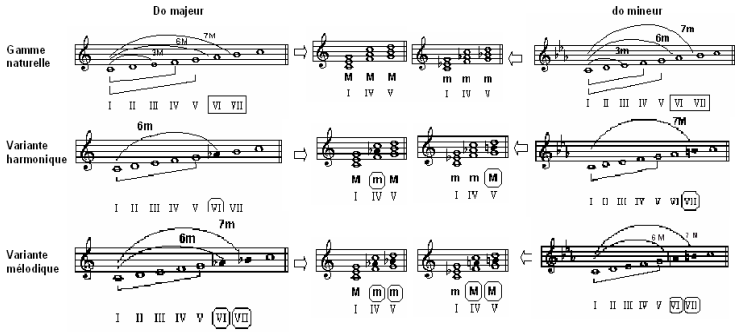
La 7+ (Sol - - Fa #) à 12 quintes – la première enharmonie possible.

Une deuxième remarque concernant ce schéma est que la position centrale (symétrique par rapport à la 1ère apparition de la série des dièses vers le haut et des bémols vers le bas n'est pas occupée par le « Do » mais par le « Ré » d'où, dans l'histoire de la musique, on peut apercevoir une intéressante aventure de ce son, beaucoup côtoyé de l'Antiquité jusqu'à nos jours : un mode très utilisé chez les grecs, le 1er et le 8ème mode dans le grégorien, les grands Concertos pour violon n° 2, n° 4 et n° 7 de Mozart, les concertos de Beethoven, Brahms, Tchaïkovski (on pourrait même dire que le violon est construit autour du Ré), l'*Invention* sur une tonalité dans le 3ème acte de l'Opéra Wozzeck d'Alban Berg, etc.

Une suite de six quintes de l'échelle réelle réduite a un ambitus d'octave gouverné par l'ordre des tons et des demi-tons, donne les structures des gammes. Ce nouveau cadre morphologique qui représente l'ordre apparent des sons, étant donc une construction artificielle, révèle des relations basées sur des intervalles spécifiques qui créent des attractions horizontales nommées relations mélodiques et verticales nommées relations harmoniques.

En ce qui concerne les relations mélodiques, elles sont multiples et classables par époque, style, tendances, etc. ; en un mot, on parle de « tournures » mélodiques spécifiques. La verticalité fait référence à la constitution des accords par superposition de tierce. Sur chaque degré de la structure de la gamme (structure horizontale) on construit des accords (structures verticales).

https://biblioteca-digitala.ro



Exemple 2

Les deux types de gammes du Système tonal – gamme majeure et mineure – comportent une partie fixe sur la première quinte où on trouve la spécificité modale (3 M ou 3 m), la structure du tétracorde modal (relation Tonique - Sous-Dominante) et l'intervalle générateur de quintes juste de l'échelle réelle (relation Tonique – Dominante) et une partie mobile qui concerne les degrés VI et VII modifiables pour créer les variantes harmoniques et mélodiques.

Dans ce deuxième exemple on observe une symétrie parfaite des deux types de gammes par rapport à leur état naturel (le rangement par quinte) et par rapport aux variantes, aussi bien sur le pan mélodique (voir les intervalles spécifiques) que sur le plan harmonique (voir la composition des accords principaux I – IV – V).

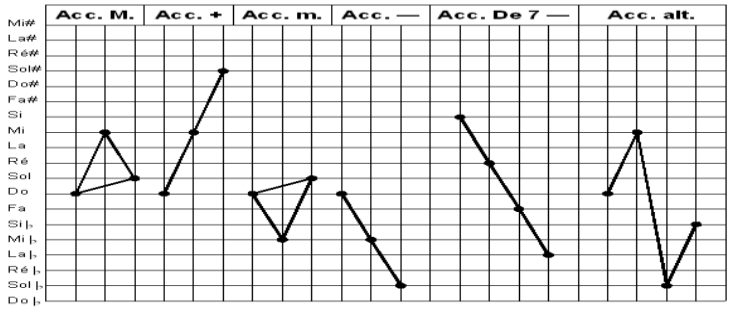
Il est fort dommage que certaines structures de gammes comme le mineur naturel et les variantes du majeur soient ignorées dans l'apprentissage théorique et pratique car elles trouvent une place importante dans la création, notamment grâce au mélange entre l'état naturel et les variantes. L'intérêt de ce mélange se révèle sur le plan esthétique car les variantes permettent le rapprochement des deux modes – le majeure vers le mineur et inversement. Les variantes rendent possible ce passage en élargissant la palette compositionnelle. On peut comparer ceci avec la démarche plastique d'un peintre qui réalise des dégradés du rouge vers le jaune et du jaune vers le rouge en mélangeant peu à peu les deux couleurs.

https://biblioteca-digitala.ro

Ce procédé compositionnel d'une grande richesse introduit des énergies nouvelles aussi bien dans des relations mélodiques que dans celles harmoniques. L'utilisation du mineur sous ces trois formes dans la même pièce musicale par Bach, par exemple, ou des trois formes du majeur par Rachmaninov reste un témoignage de cette richesse structurelle d'une construction diversifiée et parfaite.

La diversification subsiste également dans la constitution des accords à partir de ces structures de gammes.

Pour donner une image plastique des accords, revenons à l'origine des sons sur l'échelle réelle en quintes justes. Dans l'exemple n° 3 on aperçoit les figures de 4 accords de 3 sons qui font partie de ces structures de gammes : l'accord majeur (M), l'accord augmenté (+), l'accord mineur (m) et l'accord diminué (-).



Exemple 3

Les accords majeurs et mineurs sont complémentaires grâce à la permutation de la position des tierces. Leur composition est basée sur une relation triangulaire entre les trois éléments de l'accord (la fondamentale, la tierce et la quinte) et leur plasticité renversée due à la différence qualitative des tierces (3M – 3m).

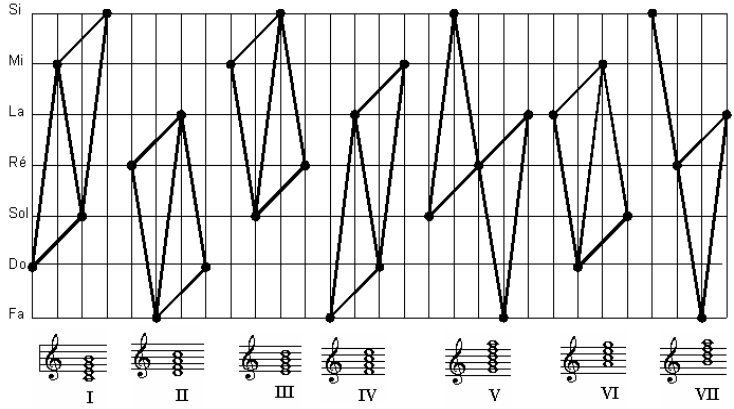
Par contre, l'accord augmenté et l'accord diminué présente une relation linéaire issue de l'homogénéité des tierces (3M – 3M et 3m – 3m). La même composition linéaire se révèle pour l'accord de 7ème diminuée (7-) tandis que l'accord altéré (alt.) de 4 sons (Do – Mi – Sol - – și -) qui ne fait pas partie de la structure des gammes se compose d'une

https://biblioteca-digitala.ro

double relation triangulaire allongée (déformée) par le rapport éloigné de quintes entre le "Mi" et le "Sol -" ce qui correspond bien à sa réalité sonore.

Il en résulte que les éléments constitutifs qui composent les figurent d'accords sont porteurs d'énergies latentes différentes selon la disposition des vecteurs entre les éléments.

Voyons maintenant les figures des accords de 4 sons, qui montrent aussi bien leur composition interne que leur relation dans le cadre de la structure de la gamme, ici la gamme de Do majeur :



Exemple 4

Les sept accords représentés graphiquement d'une manière proportionnelle par rapport à l'échelle réelle des quintes (6 accords de 4 sons – les accords de septième et un accord de 5 sons - l'accord de neuvième de Dominante) font apparaître les similitudes, les complémentarités et les différences particulières en définissant ainsi la diversité mais aussi le classement de type énergétique de chaque accord.

Similitudes : I-IV ou II-III-VI ou V-VII (figure résiduelle).

Complémentaires : I et IV par rapport aux II-III-VI (figures inverses).

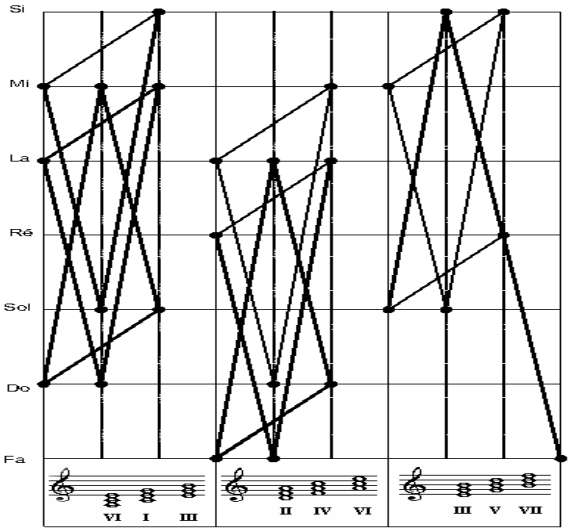
Différences particulières : V-VII par rapport aux autres accords.

https://biblioteca-digitala.ro

Cette observation est très importante car elle constitue un stade intermédiaire d'explication de l'accord par rapport à la fonction harmonique.

Les accords sont donc porteurs d'énergies de même type, ou complémentaire, ou particulière. Dans cette dernière catégorie on classe l'accord de 7ème et de 9ème de Dominante et son, soit disant résidu, l'accord construit sur le VIIème degré (qui s'avère être un accord très spécial et très utile dans le discours harmonique et non pas seulement un simple résidu !) C'est aussi pour cela que l'harmonie française a tenu à avoir un chiffrage différent pour ces deux accords qui émanent des énergies particulières par rapport aux autres.

D'après ce schéma, on peut donc classer les accords en trois familles fonctionnelles, classement important car il montre bien le niveau de parenté entre les accords. Pour cela on revient aux accords de trois sons qui sont à la base de la formation des autres accords plus complexes.



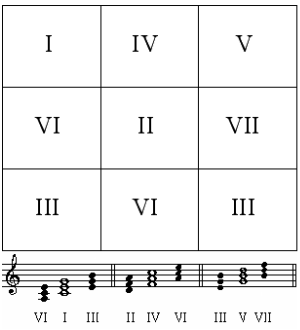
Exemple 5

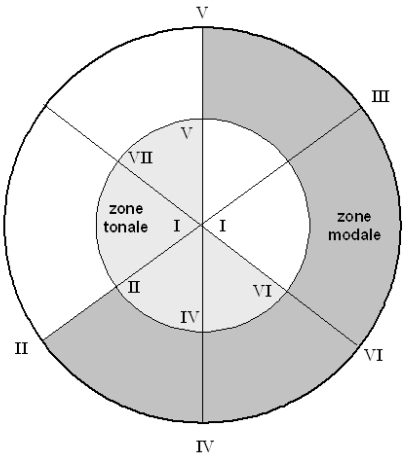
Le classement par trois familles, deux similaires I-VI-III avec IV-II-VI et une différente V-VII-III montre les interférences possibles grâce aux superpositions des figures dans le cadre

https://biblioteca-digitala.ro

de la même famille où les fonctions principales I, IV et V (figures similaire) englobent celles secondaires II, III, VI (figures similaires) et VII (figure différente), ainsi que le niveau de rapprochement ou d'éloignement dans la famille (par exemple I-VI très rapprochés – figures complémentaires et symétriques, I - III plus éloignés). Le même schéma révèle les éléments communs entre les trois accords qui expliquent certaines doublures dans l'harmonie à 4 voix ainsi que certaines interactions possibles entre les familles ce qui permet d'établir un tableau basé sur trois niveaux de parenté.

Ce tableau représente la synthèse des relations entre les accords donnant un premier aperçu en ce qui concerne les enchaînements possibles entre les accords. Voici la vraie phase de transformation des accords en fonctions, mettant en marche des énergies « latentes » qui deviennent des énergies « vivantes » en créant le discours harmonique.





Exemple 6

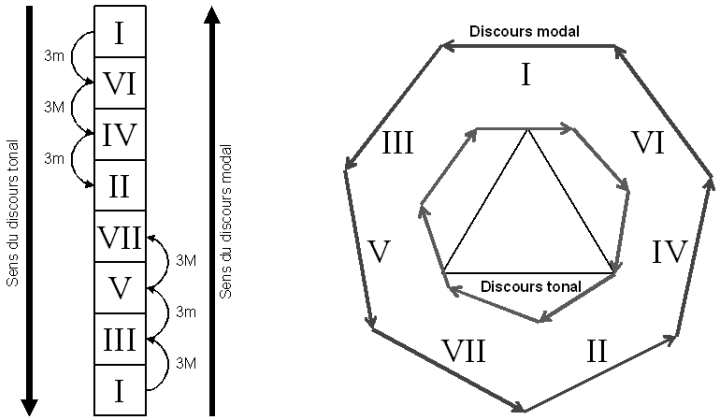
Les analyses multiples des œuvres tonales montrent que dans la pratique les enchaînements les plus employés se font au niveau supérieur (I-IV-V : fonctions principales) combinés avec le niveau immédiatement inférieur (VI-II-VII : fonctions secondaires) – niveau de substitution. Le troisième niveau est rarement employé étant composé de fonctions où la

https://biblioteca-digitala.ro

parenté est plus éloignée. Ceci s'explique aussi par le fait que le premier niveau est le plus chargé en énergie et dès que l'on descend vers les deux autres, les énergies faiblissent, le 3ème niveau étant le moins énergétique. Cependant ce niveau représente également un niveau de passage vers un autre système, le système modal, beaucoup plus large que le système tonal circonscrit dans celui-ci (voir le petit cercle englobé dans le grand cercle).

Ce schéma démontre l'appartenance du système tonal au système modal ; il est en effet un cas particulier du système modal, basé sur deux modes : le majeur et le mineur. On l'a souvent comparé avec notre système solaire par rapport à notre galaxie et la comparaison n'est pas hasardeuse car il s'avère être « rond » et « symétrique » avec des attractions bien définies tandis que l'autre est beaucoup plus vaste, plus éparpillé, avec des attractions plus particulières et moins ordonnées.

Le sens des enchaînements, surtout dans le système tonal, est extrêmement important.



Exemple 7

Un intérêt distinctif dans les enchaînements est porté, pas seulement vers les relations de quintes justes qui représentent l'ordre des sons sur l'échelle réelle du système, mais aussi vers les relations des tierces. On remarque que ces deux types de relations, qui sont aussi à la base de la

https://biblioteca-digitala.ro

constitution des accords, se reflètent dans la construction syntaxique du discours en gouvernant son sens principal. Ceci démontre encore plus, à quel point, la morphologie est liée à la syntaxe en rendant le système extrêmement cohérent.

Le sens du discours tonal par relations de tierces est surtout descendant, certaines relations ascendantes pouvant exister en harmonie accidentelle I - III, III - V, II - IV ou VI - I due à l'emploi des notes mélodiques : par retard ou appoggiature (sur temps forts ou parties fortes du temps), par note de passage, par broderie, par anticipation ou par échappée (sur temps faibles ou parties faibles du temps). Sinon, le sens du discours ascendant en tierces, affaiblit le discours tonal en le plaçant plutôt dans une des zones modales.

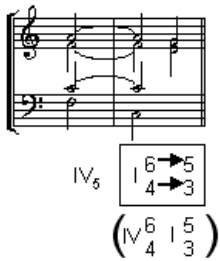
En tenant compte du fait que les relations tonales sont englobées dans les relations modales, tout en représentant un cas particulier, surtout grâce aux énergies des relations de quintes justes, et que le système tonal est circonscrit par le système modal, on pourrait schématiser le sens harmonique du discours par les deux cercles en mouvement contraire, d'autant plus que l'enchaînement des tierces forme une boucle (il se renferme sur le degré de départ).

Il y a dans cette boucle une exception dans le sens du discours tonal : il s'agit de la relation V – III - I où la fonction du III^{ème} degré s'emploie le plus souvent en harmonie accidentelle, mentionnée plus haut, sinon, on affaiblit la relation V - I qui est très énergétique étant une relation de 5 j (cadence parfaite de Dominante - Tonique).

L'enchaînement des fonctions harmoniques engage des énergies vivantes qui définissent encore plus la notion de fonction par rapport à l'accord. Les exemples sont multiples ; prenons l'un des plus simples.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 8 A – **La relation entre la fonction et l'accord**



Ex. 8 B – Types d'énergie

1) Énergie passive — a) 5, 6, $\frac{6}{4}$

➔ Énergie décroissante

b) V 5, V$^{7}_{+}$, V$^{9}_{+}$

➔ Énergie croissante

c) V$^{7}_{+}$, V$^{6}_{5}$, V +6, V+4

➔ Énergie décroissante

2) Énergie active en boucle — a) I – IV – V – I

b) I – IV – V – VI – II – V – I

3) Énergie réactive — a) Par modulation

Sol M I - V$^{7}_{+}$ - 1

Do M I – IV – V

b) Par chromatisme

https://biblioteca-digitala.ro

Dans l'exemple n° 8A on a un enchaînement que l'on appelle un 6/4 de retard (plus précisément un double retard). Ce retard est préparé dans la tonalité de Do majeur par la fonction du IV^{ème} degré en état fondamental. Le moment du retard et la résolution du retard composent une seule fonction harmonique, celle du I^{er} degré tout en étant formée par deux accords : celui d'un 6/4 du IV^{ème} degré et d'un 5/3 du I^{er} degré. Ceci représente un exemple typique d'attirance énergétique : le premier accord plus faible à cause de son 2ème renversement qui lui donne moins de stabilité sera « absorbé » par le deuxième en état fondamental donc plus fort.

De cet enchaînement il en résulte deux conclusions concernant l'image de la fonction harmonique et l'énergie qu'elle dégage. La première définit la fonction comme un complexe harmonique qui dépasse la notion de l'accord avec laquelle parfois elle peut se confondre (dans notre exemple la fonction est composée de deux accords).

La seconde conclusion fait référence aux différents types d'énergie que la fonction dégage, la structure et la position de l'accord jouant un rôle essentiel.

Prenons l'exemple n° 8B où l'on propose quelques types d'énergie qui représentent certains modèles possibles (il y en a d'autres bien entendu !).

Sans changer de fonction, le simple changement d'état (on passe de l'état fondamental au 1er et 2ème renversement) fait décroître l'énergie. L'inverse, par addition d'éléments sur la même fonction, sans changer l'état de la fonction, on obtient plus d'informations, donc l'énergie est croissante ; en appliquant les renversements l'énergie redevient décroissante.

Ce type d'énergie, nous l'avons appelé « passive » car on reste sur la même fonction harmonique, malgré des changements énergétiques « intérieurs ».

L'énergie de type « active » est due aux changements de fonctions. Dans le système tonal, elle se passe plutôt en boucle car elle est circonscrite entre le point de départ et d'arrivée (dans la plupart des cas de I à I). Mais comme les fonctions ont des énergies différentes, à l'intérieur du discours, on crée d'autres boucles qui font monter l'énergie, ensuite la font décanter. Ce phénomène correspond à des accumulations

https://biblioteca-digitala.ro

de tensions et des détentes qui alternent d'une manière périodique, ce qui caractérise le discours fonctionnel tonal.

Il y a un troisième type d'énergie, encore plus active, que l'on nomme réactive car elle fait réactiver le discours. Deux procédés s'imposent pour réactiver l'énergie : la modulation et la chromatisation.

La modulation renouvelle les énergies en boucle par une transposition sur l'échelle réelle des quintes tandis que la réactivité du chromatisme fait monter la tension à des degrés inattendus en créant des surprises harmoniques et même parfois des ruptures. Souvent le chromatisme est un élément perturbateur dans le mécanisme des boucles harmoniques en détournant le discours vers un trajet nouveau. On pourrait rajouter ce processus à l'image de la destruction d'une structure par un élément externe qui fait naître une nouvelle structure ce que René Thom nommait dans la "Théorie des catastrophes" un saut qualitatif. C'est vrai qu'il y a dans le processus de chromatisation une dimension fractale, dimension énergétique qui a fait même « exploser » le système tonal à la fin du XIX^{ème} siècle. Une image dans ce sens de l'éclatement d'un accord par le triple chromatisme dans notre dernier exemple (8B 3), est assez suggestive.

Les exemples dans l'histoire de la musique tonale sont multiples donc difficiles à choisir pour illustrer nos propos. Pourtant nous nous sommes arrêtés sur un exemple qui incarne bien la forme d'un discours fonctionnel énergétique où sur une pente d'énergie croissante, soulignée par l'enchaînement des fonctions, le chromatisme va faire éclater le climax en créant un changement qualitatif du mineur en majeur au moment de la détente. Il s'agit des 8 premières mesures du début du 4ème Mouvement de la IV^{ème} Symphonie de Brahms - le thème de la Passacaille, harmonisé comme dans un Choral, constitue un exemple de valeur énergétique dans un discours musical tonal.

https://biblioteca-digitala.ro

Exemple 9
(4ème Mouvement de la IVème Symphonie de Brahms)

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

Un savant european al etnomuzicologiei

Speranţa Rădulescu

Despre Constantin Brăiloiu – unul din fondatorii Societăţii Compozitorilor, reprezentantul cel mai erudit al folcloristicii în cadrul acestui for, omul care a condus Societatea ca secretar general, vreme îndelungată…

Constantin Brăiloiu – unul din fondatorii Societăţii Compozitorilor…

… unul din prea puţinii muzicieni români ale căror nume figurează în enciclopediile muzicale occidentale, inclusiv în cele mai noi.

Traseu occidental

Viaţa i s-a frânt în două la 50 de ani, în 1943, atunci când, bănuind că ţara va ajunge sub călcâi sovietic, a socotit că singura şansă de a se salva pe plan profesional este aceea de a o părăsi, renunţând la ce-i era mai drag pe lume: terenul şi arhiva. Vreme de câţiva ani a preferat să înfrunte o sărăcie năpraznică în Elveţia decât să accepte ofertele ademenitoare şi cu siguranţă mincinoase venite din

https://biblioteca-digitala.ro

partea statului român bolşevizat. Beneficiind de sprijinul şi încrederea deplină a directorului de atunci al Muzeului de etnografie din Geneva, antropologul Eugène Pittard, el a fondat însă, în 1944, Arhivele Internaţionale ale Muzicii Populare care, la moartea lui, numărau peste 1000 de discuri negre turaţia 78.

În 1948 s-a stabilit la Paris, fără să-şi întrerupă însă activitatea la Arhivele Muzicii Populare din Geneva. Despovărat în fine de grijile existenţei cotidiene, a înfruntat însă o suferinţă nouă: colegii săi de la Musée de l'Homme nu conteneau să elogieze în prezenţa sa, cu patos misionar, regimul comunist pentru care Brăiloiu avea cele mai profunde resentimente. (Gilbert Rouget, prietenul său cel mai apropiat, îşi aminteşte că pe atunci aproape toţi intelectualii francezi, inclusiv el însuşi, erau comunişti militanţi, probabil cu carnet, cotizaţie şi tot restul.) Brăiloiu s-a înălţat deasupra durerilor şi neajunsurilor, a citit, a întreprins anchete de teren (în Spania, Serbia şi Elveţia), a gândit, a scris, a publicat, a conferenţiat în toată Europa şi a devenit unul din fondatorii etnomuzicologiei europene moderne. Francezii din zilele noastre spun că scriitura sa, mai elegantă şi mai consistentă decât a oricărui alt confrate, continuă să fie pentru ei exemplară. (Mare păcat că scriitura sa românească n-a fost luată drept model în ţara natală !) A avut încă din tinereţe intuiţia faptului că ideile dependente de ideologii sunt perisabile, aşa că le-a evitat. De exemplu, într-o epocă în care alţi muzicologi români îi sfătuiau ritos pe folcloriştii să-i ocolească pe ţigani şi să lucreze doar cu ţăranii, el a tăcut – în contextul vremii a-i contrazice ar fi echivalat cu sinuciderea profesională! –, dar a recoltat muzică şi informaţii de la români şi de la romi deopotrivă (ca şi Béla Bartók de altfel). A reuşit prin urmare, graţie erudiţiei, inteligenţei sclipitoare – Claude Levi-Strauss spunea că este cel mai inteligent om cu care a conversat vreodată –, capacităţii de pătrundere, forţei de sinteză şi flerului să supravieţuiască, prin operă, propriei dispariţii biologice. În afară de Enescu şi de Lipatti, nu ştiu ca cineva din lumea noastră să mai fi izbutit.

Să ne închipuim că….

…printr-un miracol, Brăiloiu s-ar întoarce în România de azi. Ce-ar face, oare? Risc să formulez câteva supoziţii, conştientă

https://biblioteca-digitala.ro

fiind însă că la această întrebare fiecare poate să răspundă punând în spatele maestrului propriile sale gânduri şi idei.

Bănuiesc că înainte de toate ar da o fugă în satele « lui » şi ar constata, cu întristare, dar fără prea mare uimire (prevăzuse doar !), că ţăranii pe care i-a cunoscut nu mai există; au dispărut odată cu viaţa premodernă care îi modelase. Iar « ţăranii recenţi » care le-au succedat cântă mult mai rar, muzici cam ciudate şi lipsite de consistenţă şi nobleţe. Ei ascultă şi privesc în schimb la televizor. În faţa acestuia, savantul s-ar îngrozi de-a binelea, auzind şi văzând caricaturile groteşti care trec astăzi drept « folclor » sau chiar « folclor autentic », caricaturi urmărite cu sfinţenie de ţărani şi, culmea, preţuite chiar şi de unii membri ai Uniunii ! Le-ar considera o batjocorire a trecutului românilor şi un semn că activitatea lui din România a fost zadarnică. Ar înţelege totodată că muzica bizară a ţăranilor recenţi se datorează în bună măsură faptului că aceştia îşi pierd cam multă vreme în faţa televizorului.

Ar porni apoi către Institutul de folclor care îi poartă numele, ca să înţeleagă ce au devenit arhivele pe care le-a fondat şi le-a înzestrat cu segmentul lor cel mai preţios. Dar nu s-ar lămuri defel, pentru că accesul lui ar fi limitat cu severitate: fondurile institutului sunt ferecate cu şapte lacăte, să nu cadă cumva pe mâna muzicienilor şi cercetătorilor, care le-ar « valorifica » îmbogăţindu-se cu acelaşi fericit prilej.

Ar merge apoi la Uniunea Compozitorilor – regret, Doamnelor şi Domnilor, dar cred că pe traseul său Uniunea ar figura doar pe poziţia a treia! S-ar opri la bibliotecă, să vadă ce şi cum mai gândeşte şi mai scrie lumea. Ar încerca să înţeleagă, printre altele, în ce măsură muzicienii de azi mai sunt preocupaţi de muzicile de tradiţie orală, cele pe care el le-a cules cu atâta devoţiune. Ar descoperi destul de iute că interesul confraţilor-urmaşi este ocazional şi se exprimă deseori doar prin consultarea grăbită a câtorva volume cu vechi notaţii de melodii. Nimănui nu-i mai pasă cum sună sau cum sunau cândva aceste melodii: doar notele contează. Presupun că, raţional, Brăiloiu ar pricepe de ce: azi etapa construcţiei naţionale s-a consumat iar muzicienii noştri au o altă preocupare – aceea de a se acorda la diapazonul mondial; dar ar fi fără îndoială puţin dezamăgit, pentru că el era convins

https://biblioteca-digitala.ro

că un popor trebuie să-şi cunoască şi să-şi respecte trecutul. Oricum ar fi însă, Brăiloiu s-ar feri – cel puţin aşa cred – să-şi spună pe loc părerea: deşi aprig din fire, el e un profesionist serios, care nu se pripeşte să se pronunţe înainte de a-şi aduna şi organiza argumentele.

Apoi s-ar întâlni cu… În fine, de aici încolo refuz să-mi mai imaginez ce-ar mai face şi cum ar reacţiona Brăiloiu redivivus: îi las pe alţii mai pricepuţi. Prefer să vă spun ceva mai folositor legat de viaţa post mortem a lui Constantin Brăiloiu.

O comemorare somptuoasă

La începutul anului 2009, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la moartea savantului român, Muzeul de etnografie din Geneva a pregătit un buchet de evenimente care i-au fost în întregime consacrate: inaugurarea expoziţiei L'air du temps; publicarea volumului de studii etnomuzicologice Mémoire vive; postarea pe internet a muzicii incluse pe cele 1000 de discuri din arhivele geneveze pe care le-a întemeiat; elaborarea unui disc de muzică tradiţională gorjenească; reeditarea pe CD a Colecţiei Universale a Muzicii Populare şi a colecţiei Musique populaire suisse; câteva concerte de muzică românească; câteva emisiuni şi rubrici de emisiuni la radio Suisse Romande. La pregătirea acestor evenimente au contribuit, după puteri, Muzeul Ţăranului, UNMB şi Arhiva naţională de filme. Expoziţia a rămas deschisă până la sfârşitul toamnei trecute. În acest an, probabil în septembrie, ea va fi însă remontată la Muzeul Ţăranului. Ocazie cu care vor fi reiterate o parte din gesturile comise la Geneva: publicarea volumului Mémoire vive (14 studii semnate de etnomuzicologi din Canada, Elveţia, Franţa, Germania, România şi Ungaria), lansarea unui nou disc de muzică românească, organizarea a două concerte de muzică tradiţională.

Toate acestea împreună vor constitui un omagiu adus lui Brăiloiu şi, în mod indirect, Societăţii / Uniunii Compozitorilor.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

In memoriam: Dirijorul VALENTIN BĂINŢAN

Mircea NEAGU

După cum se ştie, mişcarea noastră corală de mare tradiţie a început să se înfiripe în partea a doua a secolului al XIX-lea din iniţiativa şi prin strădania unor bravi dascăli şi preoţi, mai ales în partea de nord a ţării, în istoricul Maramureş, perioadă în care populaţia majoritară din Transilvania şi Banat se afla sub dominaţia austro-ungară. Din documentele vremii se ştie că în aceste zone manifestările culturale şi artistice erau interzise de către administraţia oficială, acestea putându-se desfăşura doar în locaşurile de cult, în cadrul cărora puteau fi interpretate creaţii cu conţinut social, în genul cântecului patriotic, precum şi lucrări religioase, melodii simple, concepute în atmosfera patriarhală a mănăstirilor. În repertoriul coral figurau creaţii precum „Deşteaptă-te, române", „Hora Unirii" şi alte cântece patriotice cum au fost „Pe-al nostru steag e scris Unire!" şi „Trei culori", creaţii ale marelui compozitor patriot Ciprian Porumbescu, intrate în conştiinţa populară încă din timpul vieţii autorului.

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea apar şi primii noştri compozitori de înaltă ţinută muzicală, compozitori-dirijori ca Gavriil Musicescu, Gh. Dima, D.G. Chiriac, Ion Vidu, Gh. Cucu şi alţii, care au scris cântece inspirate din tezaurul muzicii noastre populare autentice pe versurile unor mari poeţi români: M. Eminescu, G. Coşbuc, V. Alecsandri, iar mai târziu O. Goga, G. Bacovia şi alţii, lucrări care, prin valoarea lor, au îmbogăţit substanţial repertoriul corurilor profesioniste şi de amatori de la noi. În calitate de şef al serviciului muzical al fostei Case Centrale a Creaţiei Populare, instituţie care avea menirea de a

https://biblioteca-digitala.ro

îndruma mişcarea artistică de amatori, am avut prilejul de a cunoaşte, la nivelul întregii Românii, stadiul dezvoltării de atunci în special cel al formaţiilor corale. La prima mea participare la un concurs zonal care s-a ţinut în anul 1964 la Târgu-Mureş mi-am dat seama de nivelul artistic modest al majorităţii formaţiilor muzicale pe care le-am ascultat, printre ele aflându-se şi unele şcolare. Şi totuşi, o surpriză plăcută mi-a atras atenţia: minunatul cor din Ardusat – Maramureş, prin valoarea artistică, o sonoritate expresivă şi un repertoriu valoros din creaţia românească clasică şi contemporană. Corul era condus de un foarte bun dirijor, un mare animator al mişcării corale maramureşene, profesorul Valentin Băinţan, pe care, mai târziu, aveam a-l cunoaşte mai bine în complexitatea activităţi sale muzicale şi în cadrul confruntărilor artistice pe plan local şi naţional.

Este de remarcat faptul că Valentin Băinţan s-a preocupat temeinic de activitatea de metodist cu probleme de muzică la Casa Creaţiei Populare Baia Mare, antrenând într-o activitate permanentă mişcarea corală, dar şi alte genuri muzicale, la nivelul judeţului Maramureş, prin întâlniri periodice cu dirijorii şi formaţii ale acestora şi schimburi de experienţă. Buna organizare şi conducere a acţiunilor au determinat şi rezultate pe măsură. Putem spune că datorită preocupărilor sale privind buna pregătire a corurilor pe care le-a îndrumat la nivelul judeţului, rezultatele s-au dovedit a fi dintre cele mai frumoase.

Privind corul din Ardusat, pe care l-a dirijat mai bine de 37 de ani – cor căruia i-a dăruit şi o amplă şi foarte bine documentată monografie – se poate afirma cu certitudine că, datorită devotamentului său sincer, a realizat foarte multe şi frumoase lucruri cu dragoste şi pasiune, cu sensibilitate artistică, printr-o enormă muncă, dublate de un optimism robust, trăsături care l-au caracterizat întreaga sa viaţă. Personal, am considerat că prin lunga şi prestigioasa sa activitate, cu preocupări de esenţă în domeniul său de muncă, a făcut un adevărat apostolat pe tărâmul activităţii muzicale, mai cu seamă a celei corale, dar şi prin preocupările sale scriitoriceşti: elaborarea a 11 monografii de reală valoare literară şi documentar-istorică, dintre care se distinge o amplă

https://biblioteca-digitala.ro

lucrare privitoare la mişcarea corală maramureşeană din partea a doua a secolului al XIX-lea până în zilele noastre.

Urmărindu-l cu reală curiozitate în cele mai diferite momente de activitate practică, la repetiţii, în concerte, concursuri şi festivaluri, mi-am putut da seama cât de puternic era legat sufleteşte de coriştii săi, adresându-li-se cu cuvinte calde, frumoase, încurajându-i de fiecare dată cu ocazia unor confruntări artistice importante, ştiind să-i aprecieze pentru calităţile lor muzicale şi vocale moştenite din tradiţia specifică muzicii populare maramureşene autentice. Privind succesele artistice realizate de celebrul cor din Ardusat, la loc de cinste se situează cel repurtat în cadrul unui important concurs internaţional care avut loc în Polonia, în localitatea Sezeczecin, în anul 1973, concurs la care a obţinut premiul I din cele 29 de formaţii participante, formaţii deosebit de valoroase, venite din ţări europene cu mare tradiţie corală. În mod cert, acest succes a avut un mare impact asupra moralului şi stării de spirit optimiste a dirijorului şi coriştilor, fapt care i-a însufleţit, sporindu-le încrederea în forţele lor pentru activitatea lor viitoare.

Este de apreciat şi faptul că în îndelungata sa activitate corul din Ardusat a participat la multiple manifestări culturale cu ocazia unor importante sărbători legate de trecutul istoric care au avut loc în special pe plaiurile Transilvaniei. Un moment deosebit de important în viaţa corului din Ardusat îl constituie fără îndoială vizita corului MADRIGAL, prilej fericit de a avea în mijlocul lor o valoare artistică muzicală de talia acestor muzicieni binecunoscuţi pentru frumoasa lor activitate concertistică, atât în ţară cât şi peste hotare. Relatată pe larg de presa din Baia Mare, această vizită a lăsat urme adânci în conştiinţa membrilor corului din Ardusat, dar şi a locuitorilor acestei localităţi, respectiv a celor din împrejurimi. După concertul corului local, unii dintre membrii corului Madrigal şi-au exprimat deosebitele lor impresii în legătură cu valoarea repertoriului abordat, dar şi, mai ales, cu frumuseţea glasurilor, a expresivităţii şi originalităţii stilului interpretativ, de o aleasă muzicalitate, al acestei formaţii. În continuare îmi voi permite să prezint câteva asemenea impresii publicate în presa locală după turneul Madrigalului:

https://biblioteca-digitala.ro

Sunteţi primul maramureşean pe care l-am cunoscut şi care m-a fermecat ca om şi ca artist. Ştiţi cât de mult contează prima impresie, aşa că mă bucur nespus de mult că plec de aici cu amintirea omului minunat, agreabil şi cult, care este domnul Băinţan. Vă aşteptăm la Bucureşti. Multă sănătate şi satisfacţii în munca dumneavoastră! - semnează **Georgeta Ciobanu**.

Ne-aţi picurat în suflet perle de parfum de mosc şi trandafiri uscaţi. Le-am închis în adâncul inimilor noastre şi le vom păstra peste ani. Vă mulţumim. **Irina Lungu**

Impresionantă puterea de muncă, vigoarea şi dragostea de frumos ale maestrului Băinţan. Personal, îi doresc multă sănătate şi mari succese cu corul din Ardusat, precum şi o colaborare pe linie profesională. Aş dori ca întâlnirea dintre corul Madrigal şi corul din Ardusat să constituie începutul unei prietenii trainice şi îndelungate. ***Eremia Stere****.*

Vizita făcută la dumneavoastră a fost pentru noi o revelaţie. Avem în suflet impresii şi amintiri pe care le vom păstra toată viaţa. ***Rodica Mirică şi Aneta Arvinte****.*

Inima-mi nu-mi poate cuprinde întreaga admiraţie pentru inimosul şi minunatul rapsod al plaiurilor maramureşene ce se numeşte Băinţan! ***Gh.Lazăr***

Asemenea impresionante aprecieri ale unor muzicieni din cadrul corului Madrigal reflectă atât de sugestiv calităţile profesionale şi umane ale dirijorului Valentin Băinţan, reliefând nu numai buna sa pregătire muzicală, ci şi talentul său de artist profund în arta dirijatului, cultura sa generală, precum şi tot ce a realizat el, în dorinţa fierbinte de redare cu profunzime a creaţiilor pe care le-a inclus în repertoriul corului pe care l-a condus atâţia ani. Este de apreciat că membrii corului Madrigal, cu studii superioare în domeniu şi o mare experienţă în arta corală, au avut asemenea cuvinte de apreciere, constituind un bun exemplu de urmat şi de către alte colective artistice de acest gen.

Un moment important a fost prezenţa minunatului cor PRELUDIU, formaţie creată şi condusă de maestrul Voicu Enăchescu, la o întâlnire de suflet cu corul din Finteuşu Mare, moment de mare însufleţire, de reală sărbătoare, concertul susţinut cu acest prilej de bucureşteni impresionând prin

https://biblioteca-digitala.ro

calităţile vocale şi repertoriu, prin măiestria dirijorală a muzicianului Voicu Enăchescu, profund cunoscător al creaţiei clasice dar mai ales contemporane, cu un limbaj mai nou ca stil melodic, armonic şi polifonic. A fost un bun exemplu pentru dirijorul Valentin Băinţan şi coriştii finteşeni, aceştia fiind impresionaţi de sensibilitatea artistică şi de cultura muzicală a corului Preludiu, formaţie având un palmares impresionant, cu mari succese în ţări europene, precum şi în îndepărtatele state americane sau asiatice (China). Dirijorul Valentin Băinţan şi-a exprimat impresiile legate de prezenţa corului Preludiu, considerându-l ca un moment de reală însufleţire pentru propria activitate de viitor.

În anul 1919, moment cu totul deosebit în istoria neamului nostru, din iniţiativa a trei vrednici intelectuali ardeleni: Gavriil Bogdan, Valer Dragoş şi Nistor Dragoş a luat fiinţă corul din Finteuşu Mare, formaţie care şi-a adus contribuţia la manifestările legate de 1 decembrie 1918 – anume la o mare adunare populară ce s-a ţinut la Şomcuţa Mare în aşteptarea hotărârii Adunării Naţionale de la Alba Iulia. Într-un asemenea moment de mare efervescenţă patriotică s-a afirmat pentru prima oară în public corul din Finteuş cu un program emoţionant alcătuit din lucrări cu accentuat caracter naţional şi social: „Deşteaptă-te, române!” şi două creaţii ale lui Ciprian Porumbescu, „Trei culori” şi „Pe-al nostru steag e scris Unire”, lucrări mult îndrăgite de public, care în acele momente de entuziasm revoluţionar le insuflau credinţa fierbinte a vieţuirii libere pe pământul strămoşesc.

Dirijorul Valentin Băinţan s-a preocupat serios şi de stimularea relaţiilor corale la nivel internaţional prin organizarea unor concerte comune, schimburi de experienţă, festivaluri cu formaţii corale din Elveţia, Italia, Ungaria, Polonia, Cehoslovacia, Republica Moldova, ceea ce pentru coriști a reprezentat un veritabil îndemn de creştere a nivelului cunoştinţelor lor muzicale, de lărgire a orizontului de pătrundere aprofundată a stilurilor de interpretare a diferitelor creaţii clasice şi contemporane. În aceeaşi măsură trebuie apreciată şi activitatea sa privind participarea la multe şi importante activităţi cu caracter cultural-istoric, cum a fost aniversarea a 125 de ani de la naşterea marelui patriot Dr.

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile Lucaciu, în 1977, la Siseşti-Maramureş. Programul prezentat atunci a fost alcătuit din vechi cântece patriotice, precum: „Treceţi, batalioane române Carpaţii!", „Colo-n munţii Ţebei", „Noi suntem cei chemaţi să apărăm", „Marşul lui Iancu", „Glasul neamului", „De la Dunăre la Sena" ş.a.

La una din fazele festivalului Cântarea României desfăşurate la Baia Mare compozitorul Constantin Arvinte avea să declare: *Am rămas profund impresionat de nivelul valoric al formaţiei corale din Finteuşu Mare, care mi-a creat un puternic fior emoţional prin redarea unui înălţător mesaj patriotic*. Varietatea repertoriului s-a remarcat ca o constantă în programele concertelor prezentate de acest cor condus de profesorului V. Băinţan în cadrul diferitelor festivaluri şi concursuri. Invitat la Timişoara de către universitatea din acest oraş cu recunoscută tradiţie muzicală, corul din Finteuşu Mare a susţinut un foarte frumos şi emoţionant concert în moderna sală a Liceului de Muzică „Ion Vidu", concert ce s-a bucurat de un mare şi foarte lăudat succes. Pe unde a participat ca invitat la diverse manifestări cultural-artistice, festivaluri şi concursuri, corul din Finteuşul Mare aflat sub bagheta magică a lui V. Băinţan a lăsat o foarte bună impresie, apreciindu-i-se dăruirea şi stilul personal de interpretare de către un public entuziasmat. Rolul determinant în gândirea şi redarea cu sensibilitate şi muzicalitate a lucrărilor prezentate în concerte se datorează cu certitudine talentului şi dăruirii totale ale celui care a fost animatorul de excepţie, părintele spiritual al acestui valoros ansamblu coral, dirijorul Valentin Băinţan.

Prezent la una din ediţiile „Festivalului D.G. Chiriac" de la Piteşti, corul finteuştean a impresionat, ca de obicei, printr-o evoluţie remarcabilă, lăsând o impresie deosebită publicului şi juriului prin capacitatea de a transmite fiorul interior al lucrărilor cântate, balada „Mioriţa" bucurându-se de o excepţională tălmăcire muzicală, act ce a emoţionat într-un mod aparte asistenţa.

Valentin Băinţan s-a dovedit a fi, în decursul anilor, şi un bun coleg cu dirijorii şi muzicienii maramureşeni – printre aceştia numărându-se profesorii Ion Săcăleanu, Iustin Podăreanu, Gh. Parascineţ, Maria Mihalca ş.a. -, apreciindu-le acestora în mod deosebit devotamentul faţă de mişcarea

https://biblioteca-digitala.ro

corală zonală. Între frumoasele triumfuri corale maramureşene se numără şi remarcabilul succes obţinut de corul Prietenii Muzicii din Baia Mare, condus odinioară de talentatul profesor şi dirijor Ion Săcăleanu, care, la Concursul Coral Internaţional de la Varna, Bulgaria, în anul 1985, a obţinut Medalia de Aur precum şi Premiul special pentru interpretarea unei lucrări aparţinând unui compozitor bulgar. De menţionat că premiul al doilea nu s-a acordat, iar ce de-al treilea a revenit unei formaţii bulgare, aţa încât prezenţa corului din Baia Mare la această importantă manifestare a reprezentat un succes de prestigiu pentru mişcarea noastră corală.

În finalul cuvântului meu doresc, pe această cale, tuturor formaţiilor corale maramureşene multe şi frumoase succese viitoare în laborioasa lor activitate închinată frumosului artistic, cu gândul la realizările de cea mai înaltă ţinută obţinute de cel care a fost toată viaţa sa un mare dirijor şi îndrumător al activităţii corale maramureşene, profesorul **Valentin Băinţan**.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Anda Petrovici

Cristalizarea orchestrei simfonice (II)

ORCHESTRA ÎN CLASICISM (DIN JURUL ANULUI 1740 PÂNĂ SPRE 1815)

A doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi primii ani ai următorului secol reprezintă perioada „orchestrei clasice", perioadă de consolidare a orchestrei din punct de vedere al instrumentelor ce o alcătuiesc, al organizării ei interne, al rolului jucat în societate şi al practicilor de interpretare valabile până astăzi. Această organizare corespundea noului concept componistic melodico-armonic, ce se impunea ca înlocuitor al celui polifonic, specific perioadei baroce. Apărea un nou tip de limbaj muzical, mai limpede, mai direct, corespunzând pe plan ideatic şi istoric cu epoca **Iluminismului**. Ideile muzicale se decantau, prindeau contur şi independenţă. Melodia (melosul) se impunea mai mult ca oricând, devenind purtătorul principal de mesaj, iar armonia primea valenţe noi ce depăşeau conceptul unui simplu acompaniament, transformându-se în partener egal cu melodia. Structura armonică pe patru voci ducea aşadar la consfinţirea alcătuirii *Streich*-ului în tot atâtea partide şi la dublarea acestuia de grupul împărţit la fel al suflătorilor. În istoriografia muzicală, denumirea de „orchestră clasică" i-a fost dată nu numai prin asociere cu perioada **Clasicismului**, legată indisolubil de creaţia marilor clasici, **Haydn**, **Mozart** şi **Beethoven**, dar şi pentru că a reprezentat **prima** configuraţie orchestrală stabilă şi guvernată de norme clare. Elementele de stabilitate sunt considerate a fi fost:

https://biblioteca-digitala.ro

Instrumentele. Orchestra clasică includea viori, viole, violoncele, contrabaşi, flaute, oboaie, corni şi fagoturi, toate pre-existente în orchestra barocă târzie; trompetele şi timpanii erau opţionali. Un singur instrument nou, clarinetul[1], avea să fie adăugat ca membru constitutiv, către sfârşitul perioadei.

Organizarea internă. Regula era de distribuţie pe patru voci: două partide de viori (vioara I şi vioara a II-a), una de viole, plus un grup *basso* format din violoncele, contrabaşi, fagoturi şi clavecin. Suflătorii erau adăugaţi ca perechi de instrumente, de obicei câte unul pentru o voce, deşi în orchestrele mai mari puteau fi dublaţi.

Balanţe şi proporţii. Mărimea orchestrei clasice varia foarte mult de la un loc la altul. Totuşi, balanţa între instrumente varia mult mai puţin. Indiferent dacă orchestra era mare sau mică, viorile reprezentau de regulă 50 până la 70% din totalul *Streich*-ului, violele între 10 şi 15%, violoncelele şi contrabaşii între 20 şi 30%. Proporţia suflătorilor în orchestră varia considerabil: între 20% în orchestre mari şi peste 50% în orchestre mai mici.[2]

Istoriografia muzicală consemnează, ca prototip al orchestrei clasice, **Orchestra de la Mannheim**, care este atât veriga cea mai bine definită şi concisă din lanţul evoluţiei de la orchestra barocă la cea clasică, cât şi structura în care cea din urmă s-a consolidat şi desăvârşit. Orchestra prinţilor electori melomani de la Mannheim[3] este prima despre care se poate

[1] Încă din 1730, *die Kapellen* germane foloseau perechi de clarinete, la care cântau oboiştii [*sic*]. Pe listele de instrumentişti, clarinetiştii specializaţi au apărut mai târziu: la Mannheim în 1759, la Koblenz în 1769, la Münich în 1774, la Berlin în 1786, la Dresda în 1795; în alte oraşe europene: la Paris în 1763 (în orchestra lui **Le Riche de La Pouplinière**) şi în 1770 în *orchestre de l'Opéra*; la Torino în 1779, în orchestra de la *Teatro Regio*.

[2] JOHN SPITZER; NEAL ZASLAW, *The Birth of the Orchestra, History of an Institution, 1650-1815* (Oxford University Press, 2005), pag. 307.

[3] Electorii Palatinatului, Karl Philipp (elector între 1716-42) şi nepotul său, Karl Theodor (elector între 1742-99), au avut la Mannheim un *Residenzstadt* deosebit de bogat: castelul era unul dintre cele mai mari din Europa, oraşul avea străzi şi case nou construite după planuri simetrice, comerţul înfloritor era în special cu obiecte de lux, nenumărate taxe umpleau vistieria, o garnizoană însemnată era încartiruită în oraş. Tot oraşul trăia şi

https://biblioteca-digitala.ro

spune că a avut de la bun început trăsăturile unui ansamblu modern, bazat pe un mare număr de instrumente din familia viorii. Şansa ei s-a datorat probabil faptului că, odată cu mutarea curţii de la Heidelberg la Mannheim în 1720, vechea capelă fusese desfiinţată şi o orchestră nouă îi luase locul, organizată fiind după ultimele standarde atinse de practica generală orchestrală de la sfârşitul **Barocului**. În relativ scurta ei existenţă (între 1720, anul stabilirii curţii lui Karl Philipp la Mannheim, şi 1778, anul mutării curţii lui Karl Theodor la München), orchestra ajunsese să fie spre mijlocul secolului cea mai faimoasă din Europa. **Leopold Mozart** a numit-o cu reţinere:

„dacă nu cea mai bună din Europa, fără doar şi poate cea mai bună din Germania."[1]

Charles Burney, după ce a ascultat orchestra în 1772, a scris despre ea că era:

> „ [...] pe merit atât de celebră în toată Europa. Am găsit-o că este într-adevăr tot ceea ce faima ei m-a făcut să aştept: puterea va rezulta firesc dintr-un număr mare de mâini, dar folosirea judicioasă a acestei puteri, în toate ocaziile, trebuie să fie consecinţa unei bune discipline; într-adevăr, sunt mai mulţi solişti şi buni compozitori în aceasta, decât poate în oricare altă orchestră din Europa; este o armată de generali, în egală măsură potrivită să facă planul unei bătălii, cât şi să lupte în ea."[2]

Pentru **Friedrich Heinrich Jacobi**[3], Mannheim era în anul 1777 fără îndoială:

---

lucra pentru curte, iar orchestra era folosită în toate ocaziile, ajungând să fie un fenomen simbol ca şi opera la alte curţi.

[1] **W. A. MOZART**, *Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Kassel: Bärenreiter, 1962-75). Scrisoarea lui **Leopold Mozart** din 19 iulie 1763, pag. 79.

[2] CHARLES BURNEY, *Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, (reeditată: London, 1969), pag. 101.

[3] **Friedrich Heinrich Jacobi** (1743-1819): filozof şi scriitor german. Reşedinţa sa de la Pempelfort, lângă Düsseldorf, era locul de întâlnire al multor literaţi distinşi. Printre prietenii săi cei mai apropiaţi erau

https://biblioteca-digitala.ro

„ [...] un paradis de maeştri."

În 1780, **Christian Friedrich Daniel Schubart**[1] a descris interpretarea orchestrei prin comparaţii foarte sugestive cu sunetele naturii:

> „Nicio altă orchestră nu poate depăşi vreodată execuţia orchestrei de la Mannheim. *Forte*-le ei este un tunet, *crescendo*-ul ei o cataractă, *diminuendo*-ul ei un pârâu de cristal şopotind în depărtare, *piano*-ul ei o adiere de primăvară."[2]

Orchestra era prezentă permanent: cânta în capelă pentru serviciile religioase, cânta în timpul mesei prinţului, cânta operă în teatrul construit în aripa de vest a palatului, cânta pentru teatrul vorbit şi pentru balet, cânta pentru dans la balurile curţii, cânta în „cabinetul" electorului (apartamentele particulare) şi cânta mai mult muzică de „cameră" la „academiile" ţinute în lunile de iarnă în *Rittersaal* (*Sala Cavalerilor*) - o sală mare şi împodobită din centrul palatului - şi la reşedinţa de vară de la Schwetzingen, din mai până în octombrie. Academiile, al căror nume şi componentă muzicală erau împrumutate de la *Accademia* italiană, erau nişte evenimente în care se etala strălucirea curţii în faţa mulţimii, se jucau cărţi, se bavarda la o ceaşcă de ciocolată fierbinte, ceai sau cafea, dar se asculta şi orchestra, care, înălţată pe un podium vis-à-vis de faţada de sticlă a *Rittersaal*, acompania soliştii vocali şi instrumentali – membri ai *Kapelle*-i sau invitaţi, ca **Mozart**, de pildă – şi cânta simfoniile de deschidere şi de închidere, compuse de obicei de muzicienii orchestrei. La începutul domniei lui Karl Theodor, academiile

---

Wieland, **Hamann**, **Herder**, **Lessing** şi **Goethe**. A asistat la Academiile de la Mannheim.

[1] **Christian Friedrich Daniel Schubart** (1739-91): poet german, reprezentant al perioadei *Sturm und Drang*, preocupat în mare măsură de muzică. În tinereţe a fost organist la Geislingen şi Ludwigsburg, iar în 1787 a fost numit *Musik-und Theaterdirektor* la curtea de la Stuttgart. Lucrarea sa de istorie a muzicii, *Ideen zur Aesthetik der Tonkunst,* a fost o carte de bază pentru **Robert Schumann** şi **Johannes Brahms**.

[2] CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART, *Ideen zur Aesthetik der Tonkunst* (Viena: Degen, 1969), pag. 130.

https://biblioteca-digitala.ro

aveau loc din când în când, după bunul plac al prinţului, dar începând cu 1768 au devenit manifestări regulate, cu un program de două ori pe săptămână: miercuri/joi şi sâmbătă.[1] Astfel, academiile de la Mannheim, deşi patronate de o curte princiară, intrau în tendinţa europeană de concerte publice[2] regulate, începute cu *le Concert spirituel* la Paris (1725), urmate de *Grosse Konzerte* la Leipzig (1743) şi *the Bach-Abel concerts* la Londra (1765).

Meritul de a fi creat cea mai bună orchestră din Europa, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, a fost al violoniştilor valoroşi care au poposit la Mannheim. Primul dintre ei, **Johann Stamitz**[3], cooptat membru al curţii în 1741/2, avea să ajungă *erster Hofgeiger* în 1743, *Konzertmeister* în 1745 (cu îndatoririle de a pregăti şi conduce reprezentaţiile orchestrei, de a interpreta concerte solistice şi de a furniza compoziţii proprii pentru orchestră) şi *Musikdirektor* în 1750 (cu îndatoririle de a organiza şi interpreta muzică de cameră, de a cânta în orchestră anumite opere, spectacole de balet sau servicii religioase). Până în 1757, anul morţii lui premature, **Johann Stamitz** a reuşit să mărească numărul instrumentiştilor în general, dar, mai important, prin mărirea procentului reprezentat de viori, a adus ansamblul la balanţa orchestrei clasice. **Eugene K. Wolf** susţine că această schimbare a survenit după vizita lui **Stamitz** la Paris (1754-5), unde a condus orchestra lui **Le Riche de La Pouplinière** şi a

[1] EUGENE K. WOLF, "The Mannheim Court", în *The Classical Era*, ed. Neal Zaslaw (Englewood Cliffs, NJ, 1989), pag. 213-39.

[2] **Concert** devine deja termenul general acceptat pentru a defini un spectacol muzical public, care să implice de obicei participarea unei orchestre. Totuşi, până la mijlocul secolului al XIX-lea, **concert** putea să fie aproape orice tip de spectacol non-teatral.

[3] **Johann (Wenzel Anton) Stamitz** [pe numele adevărat **Jan Václav Antonín Stamic**] (1717-57): violonist-compozitor german de origine cehă, unanim considerat a fi fondatorul **Şcolii de la Mannheim**, denumire care se referă atât la tehnicile orchestrale folosite pentru prima dată de orchestra curţii de la Mannheim, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cât şi la grupul de compozitori care au scris muzică, în primul rând, pentru această orchestră.

https://biblioteca-digitala.ro

ascultat orchestrele mari de la *Opéra* şi *le Concert spirituel*.[1] Extrem de importantă a fost activitatea sa pedagogică: aproape toţi violoniştii virtuozi din a doua generaţie a orchestrei i-au fost elevi, acest fapt explicând nivelul de omogenitate interpretativă, la care ansamblul de coarde avea să ajungă. Tehnica instrumentală omogenă şi gândirea unitară sunt şi astăzi condiţiile necesare ca un aparat de complexitatea *Streich*-lui să funcţioneze optim; se pare că **Johann Stamitz** a reuşit pe deplin în educarea unui asemenea mecanism uman. Elevul său, care i-a şi urmat în postul de ***Konzertmeister***, **Christian Cannabich**[2], cânta în orchestră încă de la vârsta de treisprezece ani (!). Şi alţi viitori violonişti virtuozi ai orchestrei au cântat în rândurile ei din copilărie. Printre ei, **Ignaz Fränzl**[3] şi **Friedrich Johann Eck**[4] cântau (fără a fi plătiţi) de la

[1] EUGENE K. WOLF, "On the Composition of the Mannheim Orchestra ca. 1740-1778", în *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, 17 (1993), pag. 124, citat în SPITZER; ZASLAW: *The Birth of the Orchestra*, pag. 259.

[2] **Johann Christian Innocenz Bonaventura Cannabich** (1731-98): violonist-compozitor clasic german; elev al lui **Johann Stamitz** la Mannheim, apoi, între 1750-3, al lui **Niccoló Jomelli** la Roma. În 1757 i-a urmat lui **Johann Stamitz** în funcţia de *Konzertmeister*, iar în 1774 în cea de *Musikdirektor* al *Mannheimer Hoffkapelle.*

[3] **Ignaz Fränzl** (1736-1811): violonist virtuoz german. În 1773, **Fränzl** şi partenerul său din orchestră, **Joseph Baptist (Giovanni Battista**) **Toëschi** (1735-1800), au fost promovaţi împreună *Konzertmeister*-i ai orchestrei din Mannheim; până la urmă, **Fränzl** a devenit *solo Konzertmeister*. În 1778, după mutarea curţii lui Karl Theodor la München şi, odată cu ea, plecarea celei mai mari părţi a orchestrei, **Fränzl** a rămas la Mannheim şi şi-a asumat postul de *Musikdirektor* al nou-înfiinţatului *Nationaltheater*. În toamna lui 1778, **Fränzl** a reunit restul de orchestră cu un număr de amatori şi a format *Akademie-Konzerte*, putând fi astfel creditat cu reorganizarea şi susţinerea vieţii muzicale a oraşului pe o bază civică. Această manifestare este şi astăzi centrul vieţii muzicale din Mannheim.

[4] **Friedrich Johann Eck** (1767-1838): violonist-compozitor german. În 1778, odată cu mutarea curţii lui Karl Theodor la München, s-a mutat şi el cu o parte a orchestrei de la Mannheim, fiind *Konzertmeister* al noii orchestre între 1788-1800. A compus câteva concerte pentru vioară şi se pare că a dat o mână de ajutor la scrierea

https://biblioteca-digitala.ro

unsprezece ani (!!!); de la vârste ceva mai mari, **Carl Joseph Toëschi**[1] şi **Wilhelm Cramer**[2]. Pe de altă parte, electorul Karl Theodor, domnitor luminat şi generos, îi trimitea pe tinerii promiţători la studii în Italia, iar instrumentiştilor virtuozi le plătea cheltuielile pentru turnee (precursorul sponsorilor de astăzi!!!). În acelaşi timp, le asigura muzicienilor săi o viaţă decentă şi sigură: „salariile lor erau relativ mari; erau plătiţi la timp; primeau pensii atunci când se retrăgeau; mulţi dintre ei aveau propriile lor case”[3]. Siguranţa zilei de mîine şi bucuria

---

Concertului în Mi □□□□major atribuit lui **Mozart** (Concertul nr. 6, KV. 268). Fratele său, **Franz Ignaz Eck** (1774-1804), de asemenea violonist la curtea de la München, a cântat mai târziu la curtea Rusiei şi i-a fost profesor lui **Louis Spohr**.

[1] **Carl Joseph (Carlo Giuseppe) Toëschi** (1731-88): violonist-compozitor german; elev al lui **Johann Stamitz** şi **Anton Fils**. În 1752 a fost angajat violonist în *Mannheimer Hoffkapelle,* al cărui *Konzertmeister* devenea în 1759. În 1778 s-a mutat la München, odată cu mutarea curţii lui Karl Theodor. A compus peste şaizeci de simfonii, multe balete, în jur de douăzeci de concerte pentru flaut, peste treizeci de cvartete cu flaut şi numeroase alte lucrări de muzică de cameră.

[2] **Wilhelm Cramer** (1746-99): violonist-compozitor german, stabilit în 1772 la Londra, unde a fost considerat cel mai important violonist al vremii; elev al lui **Johann Stamitz**, **Christian Cannabich** şi **Domenicus Bosconi**. Din 1752 a cântat în orchestra de la Mannheim, între 1769-70 a întreprins cu mare succes turnee în Germania (la curtea de la Stuttgart), Italia şi Franţa (a cântat în *Concert spirituel*). La invitaţia lui **J. C. Bach**, a debutat la Londra pe 22 martie 1773, rămânând *leader* al *Bach-Abel concerts* până în 1781. Timp de peste douăzeci de ani a fost solist, *leader* şi muzician de cameră nelipsit de la toate marile evenimente muzicale londoneze: în jurul anului 1780 i-a urmat lui **Hay** ca *leader* la *Concert of Ancient Music,* apoi a fost *leader* la *Hanover Square Grand Concerts* (1783-4), la *Professional Concert* (1785-93), la *Pantheon concerts* (1780-2); la opera italiană de la *King's Theatre* a fost *leader* de-a lungul celor mai multe stagiuni, între 1777-96, înaintea venirii lui **Viotti**; ca muzician de cameră al regelui, a condus concertele de curte de la *Buckingham House* şi Windsor; de asemenea, a fost *leader* la concertele comemorative **Händel** de la *Westminster Abbey* (1784, 1787, 1791 şi 1792) şi la concertele date la *Sheldonian Theatre* cu ocazia vizitei lui **Haydn** la Oxford în 1791. www.oxforddnb.com

[3] SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 262.

https://biblioteca-digitala.ro

unei munci făcute cu mare profesionalism avea să ducă la o continuitate benefică pentru coeziunea orchestrei, cea de-a doua generaţie de muzicieni, în special violonişti, ducând mai departe realizările părinţilor lor. Familii întregi cântau la diferite instrumente, cântau muzică vocală sau compuneau. De exemplu, „dinastii" bine cunoscute[1] au fost familiile **Cannabich**, **Cramer**, **Danzi**, **Fränzl**, **Friedel**, **Grua**, **Hampel**, **Heroux**, **Lang**, **Lebrun**, **Ritschel**, **Ritter**[2], **Sepp**, **Stamitz**, **Toëschi**, **Wendling** şi **Ziwini**. **Christian Cannabich** era fiul flautistului-compozitor **Martin Friedrich Cannabich**, **Ignaz Fränzl** venea după tatăl său, trompetist şi violist, fraţii **Carl Joseph** şi **Johann Baptist Toëschi** continuau activitatea de violonist-compozitor a tatălui lor, **Alessandro Toëschi**, **Wilhelm Cramer** pe cea a tatălui său, violonistul **Jakob Cramer**, iar

[1] Dr. BÄRBEL PELKER, "Mannheimer Schule", articol pe site-ul *Kurpfälzisches Kammerorchester* din Mannheim. www.kko.de. **Dr. Bärbel Pelker** este cercetător la *Mannheimer Hofkapelle*, departament al Academiei de Ştiinţe din cadrul Universităţii de la Heidelberg. Acest departament a fost creat în 1990 cu scopul de a reconstitui repertoriul *Hofkapelle*-i şi de a strânge şi interpreta compoziţiile Şcolii de la Mannheim.

[2] Fraţii **Heinrich** (fagotist) şi **Georg Wilhelm Ritter** (oboist şi violonist) au fost urmaţi, primul de fiul său, **Georg Wenzel** (fagotist şi compozitor, în special pentru instrumentul său), iar ultimul de cei doi fii, **Peter** (violoncelist-compozitor, *kapellmeister* la Mannheim, Baden şi Karlsruhe) şi **Heinrich** (violonist).

https://biblioteca-digitala.ro

Karl[1] şi **Anton**[2] **Stamitz** urmau tatălui lor, **Johann Stamitz**. De multe ori, primul profesor era un membru al familiei sau un coleg al părintelui. Sursele aduc dovada prieteniei şi legăturilor familiale dintre membrii orchestrei, creând imaginea unei comunităţi întreţesute ca ochiurile unei plase.[3] Rezultatul acestei strânse convieţuiri, a împărtăşirii aceloraşi valori muzicale şi a predării ştafetei între generaţii a dus la dezvoltarea unei calităţi nemaiauzite până atunci. Deci, **continuitate** este cuvântul, noţiunea simplă cu efect aproape magic, care explică în mare parte fenomenul **Orchestrei de la Mannheim**, fenomen generator de şcoală muzicală. Continuitatea la nivelul conducerii ansamblului orchestral s-a manifestat prin preluarea şi perfecţionarea regulilor de interpretare de către **Christian Cannabich**. Apreciat în aceeaşi măsură pentru tehnica sa dirijorală, cât şi pentru cântatul la vioară, **Cannabich** a continuat opera lui **Stamitz**, stabilind standardele sistemului modern de educare, antrenare şi disciplină orchestrală, într-un cuvânt,

[1] **Karl Philipp Stamitz** (1745-1801): violonist, violist şi unul dintre ultimii virtuozi la *viola da gamba;* de asemenea, cel mai important compozitor din a doua generaţie a **Şcolii de la Mannheim**. A scris peste cincizeci de simfonii, concerte pentru diferite instrumente, muzică vocală şi de cameră în stilul galant; binecunoscutul concert pentru violă şi primele sale cvartete de coarde au fost publicate la Paris în 1774. A fost elevul tatălui său şi, după moartea acestuia, al lui **Christian Cannabich**. În 1762 şi-a început cariera de violonist la Mannheim; în 1770 a plecat la Paris, devenind compozitor şi *chef d'attaque* la curtea ducelui de Noailles; în 1779/80 s-a mutat la Haga fiind violist la curtea lui Wilhelm al V-lea de Orania; între 1788-90 a întreprins numeroase turnee; s-a stabilit la Jena ca profesor la Universitate şi *Kapellmeister.*

[2] **Anton (Thadäus Johann Nepomuk) Stamitz** (1750/4-1798/1809): violonist virtuoz şi compozitor german; ca şi fratele său **Karl**, a învăţat vioară cu tatăl său, apoi cu **Christian Cannabich**. În 1770 a plecat împreună cu fratele său la Paris, unde între 1782-9 a fost violonist în orchestra regală de la Versailles, purtând titlul de *ordinaire de la musique du roi.* Nu se ştie ce a făcut în anii tulburi de după 1789, dar se presupune că a murit la Paris în 1798 sau cel mai târziu în 1809. A fost profesorul lui **Rodolphe Kreutzer**.

[3] PELKER, "Mannheimer Schule".

https://biblioteca-digitala.ro

sistemul de repetiţii şi concert. El repeta cu orchestra în fiece săptămână, se străduia să obţină claritate şi strălucire. Stilul lui în conducerea orchestrei a fost adoptat şi de contemporanii săi. De aceea, privind retrospectiv, orchestra de la Mannheim „poate fi numită **primul** ansamblu modern”[1].

De la **Mozart** avem cea mai timpurie referire la **Şcoala de la Mannheim**, ca şcoală de compoziţie, în nota introductivă la cele şase *Sonate pentru vioară şi pian* (KV. 301-306), aşa-numitele *Sonate palatine*, dedicate prinţesei electoare Elisabeth Augusta.[2] **Şcoala de la Mannheim** a fost socotită la început şcoală de vioară sau/şi de orchestră, dovedindu-se în cele din urmă a fi fost şi o şcoală de compoziţie extrem de importantă în procesul de cristalizare a formelor şi genurilor clasice. Reprezentanţii ei au propovăduit părăsirea tehnicii de *basso continuo,* acordarea unei mai mari independenţe instrumentelor de suflat faţă de *Streich,* astfel încât şi ele să fie purtătoare de melodie, precum şi crearea unui limbaj orchestral mai plin de semnificaţii. Acest din urmă aspect se referă la rafinamentul contrastelor dinamice (confluenţa dintre *forte* şi *piano*), la celebrul *crescendo* orchestral compus din detalii (care nu era important numai pentru dinamica lucrării, dar structură şi părţile în cadrul unei simfonii), la începutul lucrărilor în *grande unisono* cu valori mari şi salturi intervalice extinse[3], la noile posibilităţi tonale deschise de instrumentaţia diversificată.

Ce se întâmpla în restul Europei muzicale contemporane cu **Şcoala de la Mannheim** şi, mai precis, cum funcţionau orchestrele din centrele cu tradiţie?

Timp de şaizeci şi cinci de ani (1725-90), **Parisul** a stat sub semnul *Concertului spiritual* (*le Concert spirituel*). Înfiinţat

[1] GEORGE B. STAUFFER, “The Modern Orchestra: A Creation of the Late Eighteenth Century”, în *The Orchestra, A Collection of 23 Essays on Its Origins and Transformations,* ed. Joan Peyser (Hal Leonard Corporation, 2006), pag. 56.

[2] PELKER, “Mannheimer Schule”. Manuscrisul sonatelor se află într-o colecţie particulară din Statele Unite.

[3] **MOZART**, *Scrisori*, e-book. În scrisoarea către tatăl său din 20 noiembrie 1777, **W. A. Mozart** critica faptul că toate simfoniile lui **Cannabich** începeau la fel, cu un mare unison.

https://biblioteca-digitala.ro

în 1725, în timpul Regenţei, ca suplinire a activităţii muzicale în timpul celor douăzeci şi patru de mari sărbători religioase[1], *le Concert spirituel* s-a impus cu timpul ca o veritabilă societate de concerte, în care cântau cei mai importanţi muzicieni ai epocii şi care a prilejuit prima audiţie a unor lucrări importante[2]. Parisul era „de fapt, singurul loc unde se poate dobândi fie faimă adevărată, fie bani"[3]. Curtea regală pusese la dispoziţie gratuit *la Salle des Cent Suisses* din palatul Tuileries, lăsând însă concertele să trăiască din reţeta sălii. Orchestra care cânta, nu numai că era aproape la fel de mare ca aceea de la *Opéra*, dar era şi alcătuită în cea mai mare parte din muzicienii *de l'Opéra*, *le Concert spirituel* având loc exact în zilele în care *l'Opéra* nu avea voie să dea spectacole (aproximativ treizeci şi cinci de zile pe an).[4] Practic, orchestra fiind aceeaşi, ceea ce deosebea cele două manifestări muzicale era repertoriul, astăzi reconstituit în întregime prin strădania cercetătorilor francezi[5]. În primii doi ani, contractul cu *l'Opéra*, care deţinea monopolul asupra tuturor orchestrelor cu mai mult de şase instrumentişti [*sic*], a permis interpretarea numai a motetelor religioase în limba latină[6] (fapt care îndreptăţea denumirea de *spirituel*) şi a muzicii instrumentale pure, dar, din 1727, această constrângere repertorială a fost treptat abandonată, rămânând

[1] Vechile edicte regale interziceau reprezentaţiile de teatru vorbit şi de operă în timpul marilor sărbători religioase: Postul mare şi sărbătorile pascale, Pentecôte, Crăciunul şi alte câteva praznice.

[2] Pe 18 iunie 1778, la *Concert spirituel* a avut loc prima audiţie publică a Simfoniei 31 în Re major KV. 297 (*Pariziana*) de **W. A. Mozart**; cu şase zile înainte, pe 12 iunie, *Pariziana* fusese cântată într-un concert privat la reşedinţa contelui Karl Heinrich Joseph von Sickingen, ambasadorul Palatinatului la Paris.

[3] **MOZART**, *Scrisori*, e-book,. În scrisoarea din 3 decembrie 1777 către **L. Mozart**; **W. A. Mozart** îl citează pe prietenul său, flautistul **Johann Wendling**.

[4] WEAVER, "The Consolidation", pag. 38.

[5] ANTOINE BLOCH-MICHEL, "Programmes du Concert spirituel" în *Histoire du Concert spirituel 1725-1790*, ed. de Constant Pierre (Paris: Heugel, 1975), pag. 227-370.

[6] Patentul acordat de Ludovic al XIV-lea lui **Jean-Baptiste Lully** şi urmaşilor săi interzicea orice reprezentaţie muzicală, în care să se fi folosit limba franceză pe scenă.

https://biblioteca-digitala.ro

valabilă doar orientarea de a se pune în valoare, în general, muzica franceză. Compozitorul cu cele mai multe lucrări cântate la *Concert spirituel* a fost **Michel-Richard de Lalande**[1], ale cărui *grands motets* au fost cântate de peste şase sute de ori (!), începând cu *Confitebor* în programul celui dintâi *Concert spirituel* (18 martie 1725, alături doar de *Il concerto per Natale* de **Corelli**) şi terminând cu *Dominus regnavit* în 1770. De-a lungul timpului, muzica seculară şi cea instrumentală au câştigat din ce în ce mai mult teren: prin 1740 concertele începeau aproape mereu cu o *symphonie*, iar douăzeci de ani mai târziu muzica seculară era predominantă. „De exemplu, concertul din 2 februarie 1779 a început cu o simfonie de **Haydn**, M. **Moreau** de la *Opéra* a cântat un motet de Mr. **Candeille**, Mr. **Voundelich** [Wunderlich] a interpretat un concert de flaut, Mme **Todi** a cântat o arie nouă de **Piccinni** şi Messrs. **Pals** şi **Tierschmiedt** au prezentat un concert pentru doi corni. S-a cântat *Samson*, un oratoriu nou cu text de **Voltaire** şi muzică de **Cambini**. Apoi, Mr. **Chartrain** şi-a interpretat un nou concert de vioară propriu şi concertul s-a terminat cu o arie italiană de **Guglielmi**, cântată de Mme **Todi**."[2] După **Lalande**, cei mai cântaţi compozitori erau **Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville**[3] şi **Joseph Haydn**.

---

[1] **Michel-Richard de Lalande** (1657-1726): compozitor baroc şi organist francez, a cărui activitate a fost strâns legată de curtea de la Versailles; i-a urmat lui **Lully** în funcţia de *Surintendant de la musique de la chambre du roi.* A compus peste şaptezeci de *grands motets* (gen de muzică sacră agreat de Ludovic al XIV-lea pentru grandoarea lui, scris pentru solişti, cor şi orchestră), balete şi suite orchestrale numite *Simphonies pour les Soupers du Roy*.

[2] CONSTANT PIERRE, *Histoire du Concert spirituel 1725-1790*, (Paris: Heugel, 1975), pag. 310.

[3] **Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville** (1711-72): violonist-compozitor francez. Ca violonist, a apărut pentru prima dată la *Concert spirituel* în 1734, în 1739 a ajuns violonist al capelei şi camerei regale, iar din 1755 până la moartea sa, survenită în 1772, a fost director al *Concert spirituel*. A compus *grands motets*, opere, sonate pentru vioară şi piese pentru clavecin. Introducerea făcută de **Mondonville** la publicarea sonatelor sale pentru vioară *Les*

https://biblioteca-digitala.ro

Evoluţia stilului muzical şi noul repertoriu s-au ciocnit la Paris de o orchestră anchilozată în tipare învechite, condusă de un personaj total nepotrivit cu arta sunetelor (*le batteur de mesure*) şi care, la un moment dat criticată din toate părţile, a trebuit să se reorganizeze. O atentă incursiune în presa vremii dezvăluie un substanţial proces de modernizare, de adaptare la noile provocări ridicate de **Clasicismul** muzical în faţa instrumentiştilor, ca răspuns la criticile uneori dispreţuitoare ale jurnaliştilor. A nu se uita că *le Siècle des lumières* a dat posibilitatea liberei exprimări, care, dacă în ceea ce priveşte situaţia politică era încă timidă, în domeniul artelor şi filozofiei s-a dezlănţuit sub forma celebrei *querelle des bouffons*[1], anticipând marile

sons harmoniques op. 4 (Paris şi Lille, 1738) reprezintă **prima** dovadă a unui text scris privitor la cântatul la vioară al sunetelor armonice.

[1] *La Querelle des bouffons* [Cearta bufonilor] (1752-4): un adevărat război în planul ideilor artistice şi filozofice, materializat însă şi cu încercarea arestării lui **Rousseau**, dar şi cu adevărate mişcări de trupe (!) în timpul reprezentaţiilor; numele îi provine de la trupa de comedianţi (*buffoni*), angajată de Opera din Paris pentru a reprezenta o *opera buffa* (operă comică italiană). Provocat de reacţiile Parisului literar la spectacolul din seara zilei de 1 august 1752, când scurta *opera buffa La serva padrona* de **Pergolesi** a fost reprezentată între actele lui *Acis şi Galateea* de **J. B. Lully**, „războiul" a aliniat, pe de o parte, tabăra pro italiană, susţinută de **Jean-Jacques Rousseau**, baronul **Friederich Melchior von Grimm** şi enciclopedişti, pe de alta, tabăra pro franceză, sprijinită de personalităţi mai puţin ilustre, precum **Élie Fréron**, **l'Abbé Arnaud**, **Jacques Cazotte**, **Jean-Baptiste Jourdan** şi **Jean Philippe Rameau**, acesta din urmă ca reprezentant al *establishment*-ului instaurat de **Lully** la Opéra. Pe scurt, comparaţia directă a celor două genuri muzicale i-a făcut pe mulţi intelectuali să aprecieze muzica italiană, veselă, plăcută, delicată şi firească, în mare contrast faţă de complexitatea intelectuală şi pompa rigidă a tragediei lirice franceze. **F. M. von Grimm** în *Lettre sur Omphale* (1752) şi-a exprimat preferinţa pentru idiomul „natural" italian şi a criticat lucrările „artificiale" franţuzeşti; **Rousseau** scria, printre altele, în *Lettre sur la musique française* (1753): „Cântecul francez nu este nimic altceva decât un lătrat continuu". În esenţă, „războiul" a aliniat tabăra progresistă a marilor intelectuali *versus* tot ceea ce reprezenta monarhia, opera *y*

https://biblioteca-digitala.ro

încleştări sociale de la sfârşitul secolului. În 1760, în *Almanach des spectacles*, Mr. **Aubert**[1] era amintit atât ca ***premier violon***, cât şi ca *batteur de mesure*, pe când în anul următor, acelaşi ziar scria că Mr. **Mondonville**, director şi violonist, „bate măsura el însuşi" şi că Mr. **Aubert** „doar îl asistă".[2] Începând cu experimentul din anul 1762, când directorii:

> „punându-l pe M. **Gaviniès**[3] în fruntea viorilor prime şi pe M. **Capron** în fruntea celor secunde, au scutit (ca în Italia) toată muzica instrumentală de bătutul măsurii cu o baghetă"[4],

---

compris. Încleştarea de idei a antrenat întregul public al Operei din Paris, care, pe lângă aristocraţii şi bancherii bogaţi din loji, era alcătuit în mare parte din intelectuali, membri ai Parlamentului, funcţionari, studenţi, burghezi, de fapt aceeaşi mulţime care ducea lupta politică împotriva guvernării regale. Pentru a pune capăt răzmeriţei intelectuale, guvernul i-a comandat lui J.-J. C. de Mondonville **scrierea unei opere, care să permită regruparea taberei franceze; ceea ce s-a şi întâmplat prin reprezentarea operei *Titon et l'Aurore*, sub atenta monitorizare a soldaţilor trimişi să supravegheze stalul deţinut de abonaţii pro italieni (!). Deşi opera italiană a fost surghiunită de pe scena de la *Opéra*, toruşi, în jurul anului 1760, *opera buffa* avea să-şi croiască drumul pe scena de la *Opéra comique*.** www.medieval.org/emfaq/velde/opera

[1] **Louis Aubert** (1720-83): violonist-compozitor francez, fiu al lui **Jacques Aubert** (1689-1753), el însuşi membru al *Vingt quatre Violons du roi* (1727-46), ***premier violon*** al orchestrei Operei (1728-52) şi al celei de la *Concert spirituel* (1729-40). **Louis Aubert** a urmat îndeaproape cariera tatălui său: la vârsta de doisprezece ani era numit membru al *Vingt quatre Violons du roi*, poziţie pe care avea s-o ocupe efectiv din 1746; în 1756 devenea ***premier violon*** la *Opéra* şi *Concert spirituel*, unde deseori şi dirija.

[2] *Almanach des spectacles* (1761), citat în SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 388.

[3] **Pierre Gaviniès** (cca. 1728-1800): violonist-compozitor francez. A debutat la *Concert spirituel* la vârsta de treisprezece ani şi a avut o mare carieră de violonist virtuoz (**Viotti** l-a supranumit „**Tartini** francez"). La organizarea Conservatorului din Paris (1795) a fost numit profesor de vioară; este considerat fondatorul Şcolii franceze de pedagogie a viorii.

[4] *Mercure de France* (1762), citat în SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 200.

https://biblioteca-digitala.ro

s-a renunţat treptat la serviciile zgomotoase prestate de *le batteur de mesure* (în registrele de la *Concert spirituel*, un *batteur de mesure* şi asistentul său au fost prezenţi până în 1770). Reorganizată în 1773 de noul director, **François-Joseph Gossec**[1], de **Pierre Gaviniès** şi **Simon Le Duc**[2], orchestra a ajuns să fie condusă numai de cei doi violonişti principali:

„O orchestră numeroasă [era] condusă de Messers **Gaviniès** şi **Leduc**, violonişti excelenţi, care erau în fruntea

[1] **François-Joseph Gossec** (1734-1829): compozitor clasic francez, de origine valonă, cu o solidă educaţie de violonist şi organist. În 1751, ajutat de **Jean-Philippe Rameau**, a obţinut un post de violonist în orchestra lui **Le Riche de La Pouplinière**. În timpul unei singure stagiuni (1754-5), când ***premier violon*** al orchestrei era **Johann Stamitz**, **Gossec** avea să devină adeptul stilului de compoziţie al Şcolii de la Mannheim, devenind un prolific compozitor de simfonii şi cvartete de coarde; îi va urma acestuia din urmă ca ***premier violon***, poziţie pe care o va ocupa până la dispariţia acestei orchestre. Activitatea lui de animator al vieţii muzicale instrumentale, mai precis orchestrale, a continuat: între 1762-9, **Gossec** a condus orchestra prinţului de Condé, din 1766 a cântat şi în orchestra prinţului de Conti, iar în 1769 a înfiinţat *le Concert des Amateurs*, pe care l-a condus până în 1773; între 1773-7 a condus *le Concert spirituel*, unde a programat pentru prima dată în Franţa o simfonie de **Joseph Haydn** (1773). După anul 1780, **Gossec** s-a reorientat spre muzica vocală, ocupând funcţii la Operă (1782), *l'École Royale de chant* (1784), *le Conservatoire de Paris* (1795), şi compunând în special opere, muzică de scenă, dar şi un recviem. Ca cel mai important compozitor al Revoluţiei, **Gossec** a compus peste patruzeci de imnuri şi marşuri revoluţionare, lucrări de muzică sacră; a orchestrat *La Marseillaise* pentru ansamblu de suflători.

[2] **Simon Le Duc [Leduc]** (1742-77): violonist-compozitor francez, socotit a fi reprezentantul unei şcoli franceze de *Sturm und Drang*; muzica sa este caracterizată de contraste puternice, schimbări abrupte de stări sufleteşti şi armonie cromatică surprinzătoare. „Mr. **Le Duc**, joueur du violon; il joue bien." – cu această caracterizare, făcută de **Leopold Mozart** în însemnările sale de călătorie (Paris, 1763), îşi începe Barry S. Brook articolul "Simon Le Duc l'aîné, a French Symphonist at the Time of Mozart", în *The Musical Quarterly*, 1962, XLVIII(4), pag. 498-513, © 1962 by Oxford University Press.

https://biblioteca-digitala.ro

viorilor prime şi, respectiv, a celor secunde. Şefii de partide, permanent aşezaţi mai aproape şi mai predispuşi să se asculte unul pe celălalt, erau capabili să asigure mai multă precizie şi un ansamblu mai bun în reprezentaţii."[1]

În 1771, neajunsurile aşezării pe scenă au fost disecate nemilos în *Journal de musique*:

> „Aranjarea nefericită a orchestrei [...] împiedică reprezentaţia. Prima şi a doua vioară nici nu se văd, nici nu se aud una pe alta; în consecinţă, deseori le lipseşte un bun ansamblu. Flautele şi oboaiele sunt înmormântate printre başi şi îşi pierd efectul; cornii nu sunt plasaţi mai bine, iar orga proastă, care este în mijlocul violelor, desparte şi distruge toată armonia."[2]

Critica a avut ecou şi orchestra a fost rearanjată în grupe (partide) omogene de instrumente, renunţându-se la gruparea instrumentelor după funcţie, ca în cazul grupului de *basso continuo*, care, deşi funcţiona unitar, era alcătuit din instrumente de facturi diferite: un instrument cu claviatură (clavecin, orgă), un instrument cu coarde (violoncel, contrabas) şi/sau un instrument de suflat (fagot). Când podiumul a fost înălţat, presa a constatat cu mulţumire:

> „Am observat că orchestra a fost înălţată mai sus decât joia trecută, redând efectul instrumentelor mai proeminent. Planul de aşezare al orchestrei era de asemenea mai bun."[3]

Şi în cele din urmă, orchestra şi-a însuşit noile practici interpretative, graţie lui **Pierre La Houssaye**[4], noul ***violon solo***:

---

[1] *Mercure de France* (1773), citat în SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 200.
[2] *Journal de musique* (Paris, 1771), citat în SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 200.
[3] *Mercure de France* (1773), citat în SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 200.
[4] **Pierre (-Nicolas) La Houssaye** [Housset] (1735-1818): violonist-compozitor francez. Între 1753-68 a călătorit în Italia cu diferite angajamente, la Padova având prilejul să ia lecţii de vioară cu **Tartini**, iar la Parma să studieze compoziţie cu **Tommaso Traetta** (1727-79).

https://biblioteca-digitala.ro

> „De mult nu am mai auzit un *Concert spirituel* aşa de sclipitor ca cel de alaltăieri. Gustul şi inteligenţa domnului **La Houssaye** au fost remarcate de audienţă. Acest muzician capabil a petrecut cincisprezece ani în Italia şi şapte la Londra. Prima simfonie [de **Gossec**] a produs cel mai mare efect. Am admirat în special un *crescendo* care a produs o impresie total nouă."[1]

În 1784, când Ludovic al XVI-lea şi Marie-Antoinette şi-au mutat reşedinţa în palatul Tuileries, *le Concert spirituel* a trebuit să părăsească *la Salle des Cent Suisses* şi să se mute în *Salle des machines*. De aceea, ca o fină aluzie, în ultimul său concert în sala care îi fusese gazdă timp de aproape şase decenii, orchestra a cântat *Simfonia Despărţirii* de **Joseph Haydn**!

Pe lângă *le Concert spirituel*, viaţa muzicală pariziană a beneficiat şi de alte serii de concerte (organizate fie de reprezentanţii aristocraţiei, fie de cei ai burgheziei în ascensiune), mai puţin longevive, dar deseori foarte valoroase. Cele mai importante orchestre particulare au fost: între 1731-62, orchestra lui **Le Riche de La Pouplinière**, bogatul *fermier général*[2], condusă până în 1753 de **Jean-**

Anii 1770 îl găsesc pe **La Houssaye** la Londra ca ***leader*** al orchestrei Operei italiene. Reîntors la Paris în 1776**, La Houssaye** a fost numit ***premier violon*** al *Concert spirituel* (1777-88) şi din 1781 al orchestrei de la *Comédie Italienne*; a cântat şi în cadrul *Concert des Amateurs.* Între 1790-1801 a fost ***premier violon*** al orchestrei de la *Théâtre de Monsieur* (mai târziu *Théâtre Feydeau*); până în 1792, **La Houssaye** îşi împărţise această poziţie cu **Giuseppe Puppo** (1749-1827), violonistul-compozitor italian despre care, din cartea *The John Marsh Journals: The Life and Times of a Gentleman Composer (1752-1828)*, publicată de Pendragon Press abia în 1998, se mai poate afla că anterior fusese ***leader*** pentru optzeci şi cinci de concerte la Edinburgh (1778-82). Între 1795-1802, **La Houssaye** a fost numit profesor de vioară la proaspăt înfiinţatul Conservator de la Paris.

[1] *Journal de Paris* (25 martie 1777), citat în SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 200.

[2] *Le fermier général:* deţinător al funcţiei de creditare a banilor statului, recuperaţi apoi prin colectarea taxelor.

https://biblioteca-digitala.ro

Philippe Rameau;[1] orchestra prinţului de Condé şi orchestra prinţului de Conti (1757-71), fiecare dintre ele conduse un timp de **F.-J. Gossec** (prima între 1762-9, a doua între 1766-9); orchestra de la reşedinţa marchizei de Montesson din Chaussée d'Antin (?-1785), condusă de **le Chevalier de Saint-Georges**[2]. În jurul anului 1770 însă, muzica, dorită de un număr din ce în ce mai mare de oameni, ieşea definitiv din casele nobiliare şi, în consecinţă, numeroase societăţi de concerte aveau să-şi facă apariţia: *le Concert des Amateurs* (1769-81), *le Concert des Associés* (1770-?), *le Concert de l'École Graduite de Dessein* (1770-2), *le Concert des Amis* (1772-?), *la Société du Concert d'Émulation* (1781-6) şi *le Concert de la Loge Olympique* (1783-9). Sistemul pus în picioare de melomani pasionaţi, precum baronul d'Ogny şi ducele de Noailles, foşti

[1] **Jean-Philippe Rameau** (1683-1764): organist şi violonist, unul dintre cei mai importanţi compozitori francezi şi teoretician al muzicii din timpul **Barocului**. În 1722 a publicat celebrul *Traité de l'harmonie*, urmat în 1726 de *Nouveau système de musique théorique*. Ca ***premier violon*** a înfiinţat şi condus între 1731-53 orchestra lui **La Riche de la Pouplinière**. Ca autor de operă, **Rameau** l-a înlocuit pe **Jean-Baptiste Lully** în poziţia de cel mai important compozitor francez.

[2] **Joseph de Bologne de Saint-Georges**, cunoscut mai ales sub numele de ***le Chevalier de Saint-Georges*** sau de simplul ***Saint-George*** (1745-99): violonist-compozitor afro-francez, scrimeur celebru în toată Europa; după Revoluţia franceză a fost ofiţer al Gărzii naţionale şi colonel în *Légion Franche de Cavalerie des Américains et du Midy* (*Légion noire* sau *Légion Saint-Georges*), unde l-a avut ca subordonat pe **Alexandre Dumas**-**tatăl**, un alt afro-francez celebru, autor al romanului *Cei trei muşchetari.* **Antonio Lolli** în 1764, **F.-J. Gossec** în 1766 şi **Karl Stamitz** în 1770 i-au dedicat lucrări. Alături de **Gossec**, **Saint-Georges** este considerat unul dintre primii compozitori francezi de cvartete de coarde şi simfonii concertante; primele sale cvartete au fost interpretate în saloanele pariziene în 1772 şi au fost publicate în primăvara lui 1773; de asemenea, a compus concerte pentru vioară, un concert pentru clarinet, opere. Din 1771 şi până la Revoluţia franceză din 1789, a fost ***premier violon*** şi conducător al mai multor orchestre pariziene; în 1797, la Paris, a condus o nouă orchestră, *le Cercle de l'Harmonie*.

https://biblioteca-digitala.ro

deţinători de orchestre particulare, consta din înfiinţarea societăţilor de concerte sub forma unor societăţi particulare cu răspundere limitată (SRL-uri de secol XVIII!), finanţate prin donaţii şi abonamente; se închiria o sală sau unul dintre finanţatorii bogaţi ai societăţii (sponsori de secol XVIII!) o punea la dispoziţie; se numea un director muzical, care la rândul lui angaja pentru stagiune o orchestră de profesionişti (dar care, de multe ori, se bucura şi de participarea amatorilor) şi alegea compozitorii şi soliştii.[1]

Dintre orchestrele nou apărute, cea mai cunoscută a fost *le Concert des Amateurs*, care cânta la Hôtel de Soubise şi era patronată de contele Claude François Marie Rigoley d'Ogny şi de *le fermier général* Charles Marin de La Haye des Fosses. Înfiinţată de **François-Joseph Gossec** şi condusă de acesta între 1769-73, orchestra era descrisă astfel: „Ansamblul, în care amatorii stăteau alături de profesionişti de la *Académie royale de musique* şi de la *Musique du roi*, era alcătuit din mai mult de şaptezeci de interpreţi, cu patruzeci de viori şi viole, douăsprezece violoncele şi opt contrabasuri, la care se adăugau suflătorii: flaute, oboaie, clarinete, trompete, corni şi fagoturi."[2] În 1771, ***le chevalier* de Saint-Georges** era numit ***premier violon*** al orchestrei, iar din 1773, el devenea şi dirijorul ei, poziţie pe care avea s-o ocupe până la dizolvarea ansamblului în 1781. În 1775, *l'Almanach musical* scria despre *le Concert des Amateurs* că era:

„cea mai bună orchestră simfonică din Paris şi, probabil, din Europa".

De numele cavalerului **de Saint-Georges** este legată şi cealaltă orchestră importantă a timpului, cea a societăţii *le Concert de la Loge Olympique*, înfiinţată în 1783, după dispariţia celei de la *Concert des Amateurs*. Prin numele ei, noua societate muzicală arăta că era legată, prin organizare şi finanţare, de loja „l'Olympique de la Parfaite Union"; pentru 120 de livre pe an, abonaţii nu numai că puteau asculta

[1] SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 203.
[2] CLAUDE RIBBE, ***Le chevalier de Saint-George*** (Paris: Perrin, 2004). www.AfriClassical.com

https://biblioteca-digitala.ro

douăsprezece concerte pe an, dar erau şi admişi la ritualurile de gradul întâi ale lojii. **Saint-Georges**[1] şi toţi ceilalţi membri ai orchestrei erau masoni. Concertele lor se ţineau în elegantele saloane ale *Palais Royal*. În 1786, orchestra era alcătuită din şaptesprezece viori, patru viole, şase violoncele, patru contrabasuri, perechi de flaute, oboaie şi fagoturi, un clarinet, trei corni, o trompetă şi o tobă. Registrele arată că, din aceşti patruzeci şi cinci de muzicieni, doisprezece erau amatori şi că amatorii şi profesioniştii erau aşezaţi la pupitre în aşa fel, încât la fiecare pupitru să fie câte un instrumentist de bază.[2] Rolul lui **Saint-Georges** de ***premier violon*** s-a dovedit a fi fost esenţial pe toate planurile activităţii orchestrei: în organizarea ansamblului, în conducerea artistică a orchestrei, dar şi în alegerea repertoriului. În 1784, la cererea contelui d'Ogny, **Saint-Georges** a negociat cu **Joseph Haydn** comanda a şase simfonii, a căror primă audiţie avea să fie făcută de **Saint-Georges** pe parcursul unei serii triumfale de concerte (1787). Fără îndoială, numele orchestrei societăţii *le Concert de la Loge Olympique* va rămâne în analele istoriei muzicii legat de cele şase celebre Simfonii pariziene (nr. 82-7: *L'Ours*, *La Poule*, *In Nomine Domini*, *La Reine*, nr. 86 în Do major şi nr. 87 în La major), al căror succes avea să determine comanda altor trei simfonii (nr. 90-2).

La **Londra**, anul 1760 reprezintă începutul seriilor de douăsprezece spectacole de joi seara, iniţiate de **Teresa Cornelys**[3] la *Carlisle House* din Soho, care, beneficiind din

[1] **Le Chevalier de Saint-Georges** a fost unul dintre primii masoni de culoare din Franţa, primit în „Loja celor nouă surori" din Paris. S-ar putea ca paralela cu **W. A. Mozart** (era supranumit *le Mozart noir*) să fi fost îndreptăţită nu numai de profesiunea lor comună de muzicieni, dar şi de apartenenţa lor la ordinul masonilor.

[2] JEAN-LUC QUOY-BODIN, „L'Orchestre de la Société Olympique en 1786", *Revue de musicologie*, 70 (1984), pag. 97, 104.

[3] **Teresa (Anna-Maria) Cornelys** [cunoscută şi sub numele de Mlle **Pompeati**, Mme **Trenti**, Mrs. **Smith**] (1723?-97): cântăreaţă şi impresar de origine italiană. Viaţa ei personală şi profesională, o permanentă aventură, este cunoscută din *Histoire de ma vie* de **Giacomo Casanova** (!). **T. Cornelys** şi-a început activitatea de impresar la Bruxelles ca „directrice des spectacles en Flandre" (1757), dar marea ei reuşită a fost la Londra, unde a descins în octombrie

https://biblioteca-digitala.ro

sezonul 1763-4 de conducerea lui **Johann Christian Bach** şi a lui **Carl Friedrich Abel**[1], s-au transformat într-o serie de concerte (*the Bach-Abel concerts*, 1765-82), ce aveau să marcheze o etapă superioară în procesul de dezvoltare a orchestrei în Anglia. În 1768, *the Bach-Abel concerts* s-au desprins de sub tutela doamnei **Cornelys** şi s-au constituit într-o societate de concerte independentă şi stabilă, care îşi propunea să programeze în special muzică orchestrală scrisă în cel mai nou stil de pe continent şi, bineînţeles, şi cea compusă de cei doi directori. În 1775, *Bach-Abel concerts* se mutau în propriul lor sediu, construit de cei doi compozitori împreună cu **Sir John Gallini**[2] şi proiectat special pentru

1759. În 1760 a închiriat *the Carlisle House* din Soho, în care, mai mult de un deceniu, a organizat distracţiile la modă pentru nobilimea britanică (concerte, baluri şi baluri mascate), în ciuda faptului că era o străină aventurieră şi cântăreaţă pe scenă. **Teresa Cornelys** i-a strâns în jurul ei pe cei mai buni muzicieni ai Londrei: **J. C. Bach** şi **K. F. Abel** au debutat la *Carlisle House* în sezonul 1763-4, iar după plecarea lor la concurentele *Almack's Rooms* (1767-8), ea a continuat cu **Felice Giardini** şi **Mattia Vento** (1735-76). Un răsunător faliment (1772) şi câteva încercări vizionare destinate eşecului au adus-o în menghina justiţiei. În ciuda câtorva ajutoare băneşti, a nefericitelor ei încercări de supravieţuire (sub numele de Mrs. Smith ajunsese să întreţină la Knightsbridge o turmă de măgăriţe, al cărui lapte îl oferea din când în când ca 'public *déjeuné* for people of fashion' [!!!]) **Teresa Cornelys** şi-a sfârşit zilele la *Fleet prison*, închisoarea datornicilor din Londra. www.oxforddnb.com

[1] **Karl (Carl) Friedrich Abel** (1723-87): compozitor clasic german şi ultimul mare virtuoz la *viola da gamba*. Împreună cu **J. C. Bach** a organizat celebra serie de concerte de la Londra, *the Bach-Abel concerts* (1765-82).

[2] **Sir John Andrew Gallini** [**Giovanni Andrea Battista Gallini**] (1728-1805): dansator, director de teatru şi promotor de concerte, de origine italiană. Încercându-şi norocul în Anglia din 1757, **Gallini** a avut parte de o viaţă plină de reuşite: a dansat şi a fost director de dans la *King's Theatre*, *Haymarket* (opera) şi *Covent Garden* (1758-66), a contribuit la construirea sălii de concert *the Hanover Square Rooms* (în 1776 a cumpărat partea lui **J. C. Bach** şi **C. F. Abel**, devenind unic proprietar), i-a învăţat să danseze pe aristocraţii unei întregi generaţii şi a luat-o în căsătorie în 1763 pe una dintre ei (Lady Elizabeth Peregrine Bertie, fiica celui de-al treilea lord Abingdon), a

https://biblioteca-digitala.ro

muzică orchestrală: *Hanover Square Rooms* aveau o platformă pentru orchestră (înălţată într-un capăt al sălii) şi locuri pentru 5-600 de spectatori.[1] Sistemul de concerte era de *subscription series*, cu preţuri ridicate şi pentru un public exclusivist. Orchestra era formată din „cei mai buni interpreţi de toate felurile, pe care capitala îi putea furniza"[2]; având în vedere că se cânta miercuri seară, când orchestra de la *King's Theatre* era liberă, este uşor de presupus că majoritatea muzicienilor proveneau din acea orchestră, ca şi, probabil, ***leader***-ul lor, care între 1776-7 şi 1782-3 era celebrul deja **Felice Giardini**.

Succesul concertelor *Bach-Abel* a determinat apariţia multor asemenea societăţi, concurenţa lor fiind stimulatoare: în 1770, **Giardini** a organizat o *Musical Academy*, tot în casa doamnei **Cornelys**; harpistul **John Parry**[3] a înfiinţat o serie de

---

făcut o avere considerabilă ca impresar al celor mai importante concerte din Londra şi s-a dovedit a fi fost unul dintre cei mai de succes directori de operă din secolul al XVIII-lea, organizând spectacole de operă şi balet la *King's Theatre*, al cărui proprietar a ajuns în cele din urmă, în 1785. www.oxforddnb.com

[1] ROBERT ELKIN, *The Old Concert Rooms of London* (London: Edward Arnold Ltd., 1955), pag. 93.

[2] CHARLES BURNEY, *A General History of Music* (London: 1776, 1786-9), ed. Frank Mercer (New York: Harcourt Brace, 1935), pag. 1017.

[3] **John Parry** [**Parry Ddall, Rhiwabon** sau **Blind Parry of Ruabon (Parry cel orb din Ruabon)**] (1710?-82): harpist virtuoz, originar din Ţara Galilor (Wales), cu o semnificativă contribuţie în afirmarea muzicii galeze prin trei lucrări importante: prima, *Antient British Music* (1742, editată împreună cu **Evan Williams**), este considerată a fi **prima lucrare publicată cu referire la muzica galeză** şi are cuprinzătorul subtitlu *A collection of tunes, never before published, which are retained by the Cambro-Britons, (more particularly in north-Wales) and supposed, by the learned, to be the remains of the music of the antient Druids, so much famed in Roman history*; a doua lucrare, *A Collection of Welsh, English and Scotch Airs* (1761), include şi *Four new lessons for the harp or harpsichord composed by John Parry*, rămase în repertoriul de harpă; a treia culegere, *British Harmony* (1781), este socotită a fi cea mai bună dintre cele trei culegeri. În cursul carierei sale, **John Parry** a cântat în casele aristocraţilor şi în concerte publice, în special la Londra (cu începere din 1741), dar şi în ţinuturile natale (sub patronajul familiei Williams Wynn din Wynnstay, Ruabon),

https://biblioteca-digitala.ro

morning concerts la *Hickford's Rooms*; între 1774-90, proaspătul construit *Pantheon* din *Oxford Street* (inaugurat la 27 ianuarie 1772) a găzduit numeroase serii de concerte - *Pantheon concerts*[1] - ţinute luni seara de o orchestră de „interpreţi eminenţi", conduşi la început (1774-9) de acelaşi neobosit **Felice Giardini**, apoi de **Wilhelm Cramer** (1780-2) şi de **Johann Peter Salomon**[2] (1784-5); în 1777, violonistul **Franz Lamotte**[3] a iniţiat concerte în sala din Tottenham Street

la Dublin (1736), Leeds (1742) sau Cambridge (1757). www.oxforddnb.com

[1] *The Pantheon concerts* au fost organizate între anii 1774-82, 1784-5, 1790; conform lui SUSAN WOLLENBERG; SIMON MCVEIGH, *Concert Life in Eighteenth Century Britain* (Ashgate Publishing, Ltd., 2004), pag. 166.

[2] **Johann Peter Salomon** (1745-1815): violonist, impresar şi compozitor german, mai târziu rezident în Anglia. Fiu al lui **Philipp Salomon**, oboist la curtea de la Bonn, **J. P. Salomon** a fost angajat, la vârsta de numai treisprezece ani, ca muzician al aceleiaşi *Hofkapelle*, avându-i colegi pe tatăl şi bunicul lui **Ludwig van Beethoven** (!). Între 1764-80, a ocupat la Rheinsberg poziţia de *Musikdirektor* la curtea prinţului Heinrich al Prusiei, perioadă în care l-a cunoscut la Berlin (la cea de-a doua reşedinţă a prinţului) pe **C. P. E. Bach**; datorită acestuia, **Salomon** a cunoscut sonatele şi partitele pentru vioară *solo* ale lui **J. S. Bach**, pe care le cânta încă exemplar în timpul anilor petrecuţi la Londra. Prima apariţie publică la Londra a lui **Salomon** a fost la *Covent Garden*, pe 23 martie 1781. Intrând în viaţa muzicală londoneză cu o mare reputaţie de violonist virtuoz şi muzician de cvartet de coarde, **Salomon** a devenit treptat un important ***leader*** şi promotor de concerte; numele lui va rămâne legat pentru totdeauna de cel al lui **Joseph Haydn**, căruia i-a comandat şi cântat în primă audiţie celebrele Simfonii londoneze.

[3] **Franz Lamotte** (cca. 1751-80): violonist-compozitor francez, care, conform lui **C. Burney**, i-ar fi fost elev şi lui **Giardini**. În 1772 era violonist la curtea de la Viena a împărătesei Maria Tereza, iar din 1777 a cântat în Anglia ca ***leader*** de orchestră şi organizator de concerte la Londra, dar şi la Bath, unde a organizat *the Old Rooms concerts* (MICHAEL HOSKIN, "Vocations in Conflict: **William Herschel** în Bath, 1766-1782", în *History of Science*, vol. 41, pag. 326, www.shpltd.co.uk). A părăsit insula în 1780, în urma unui scandal financiar.

https://biblioteca-digitala.ro

şi apoi, alături de cântăreţul **Venanzio Rauzzini**[1], în Hanover Square; *Bach-Abel concerts* au fost înlocuite în *Hanover Square Rooms*, pentru scurt timp (1783-4) de *Hanover Square Grand Concerts*, organizate de cumnatul lui **Gallini**, lordul Bertie Abingdon (1740-99), iar din 1785 de *Professional Concert* (1785-93), ţinut în zi de luni, şi care, din 1791 avea să primească o replică de la ***Salomon's*** *concerts* (1791-4), ţinute în aceeaşi sală, dar vineri (rivalitatea dintre aceste două ultime orchestre avea să fie benefică pentru dezvoltarea orchestrei simfonice ca instituţie, la Londra);[2] scurta serie de *Salomon's concerts* din 1786, *Mme Mara's concerts*[3] (1787-8) şi *Opera*

[1] **Venanzio Rauzzini** (1746-1810): cântăreţ castrat, clavecinist şi compozitor italian. Între 1766-72 a fost în serviciul prinţului elector de Bavaria, cântând la Opera din München; alte angajamente l-au dus la Viena şi în teatrele de operă din nordul Italiei (Milano, Veneţia, Padova şi Torino). A creat rolul Cecilio din opera mozartiană *Lucio Silla*, cântată pentru prima dată la Milano, în decembrie 1772; imediat după aceea, **Mozart** a compus pentru el motetul solo *Exsultate, Jubilate*. Din 1774 s-a stabilit în Anglia, unde a avut o activitate complexă de cântăreţ la *King's Theatre*, de compozitor de lucrări instrumentale şi vocale, precum şi de organizator de concerte. Din toamna lui 1777, el a lucrat cu violonistul **Franz Lamotte** în trei *subscription series* de iarnă la Bath, la *the Rotunda* din Dublin (în vara lui 1778) şi în două *subscription series* de primăvară la Londra. În 1777, **Rauzzini** s-a stabilit la Bath şi i-a urmat lui **William Herschel** (muzician profesionist şi astronom amator, care a descoperit în 1781 planeta Uranus [*sic*]) ca director de concerte la *the Assembly Rooms*, organizând toate evenimentele muzicale ale oraşului până la moartea sa survenită în 1810. www.oxforddnb.com

[2] SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 286-8.

[3] **Gertrud Elisabeth Mara** [născută Schmeling] (1749-1833): cântăreaţă celebră, născută la Kassel ca fiică a violonistului Johann Schmeling. Primind de la tatăl său o solidă educaţie muzicală de **violonistă** (!) şi socotită a fi copil minune, **Gertrud Schmeling** a făcut turnee în Germania, Olanda şi Anglia, dar la Londra a fost sfătuită să părăsească cântatul la vioară, considerat nedemn pentru o doamnă. Vocea ei de soprană a fost luată în seamă de îndată pentru strălucirea ei, pentru execuţia rapidă şi ambitusul întins; în plus, odată ajunsă divă, **Mme Mara** surprindea prin intonaţia justă şi stabilitatea ritmului, calităţi destul de rare la vremea aceea pentru o cântăreaţă, calităţi pe

https://biblioteca-digitala.ro

concerts (1795-8) completează imaginea vieţii muzicale londoneze. Ceea ce aveau comun mai toate aceste *subscription series*, pe parcursul a mai bine de treizeci de ani, era atragerea publicului prin organizarea partidelor de dans la terminarea concertului, iniţiate tot de **Teresa Cornelys**. Un participant la seratele de la *Carlisle House* nota în 1761:

> „Muzica vocală şi instrumentală, cântată de o orchestră aşezată la capătul sălii, începe la ora şapte şi durează până la nouă; dansul de după continuă până la unu sau două."[1]

Morning Chronicle din 30 decembrie 1773 anunţa pentru *Monday subscription series* de la *Pantheon*:

> „Orice grupuri de dans vor forma nobilii şi gentlemenii, orchestre potrivite vor fi la îndemână în acest scop."[2]

(Va urma)

Aspecte ale metodei de predare a profesoarei Florica Musicescu

Lucia TEODORESCU

care, fără îndoială, le datora disciplinei însuşite prin studiul viorii. www.oxforddnb.com

[1] Însemnare din jurnalul baronului Kielmansegge, la data de 26 noiembrie 1761; citat din SIMON MCVEIGH, *The Violinist in London's Concert Life, 1750-1784* (New York: Garland, 1989), pag. 18.

[2] MCVEIGH, *The Violinist in London's Concert Life*, pag. 278.

https://biblioteca-digitala.ro

Florica Musicescu, o mare muziciană şi desăvârşită maestră a pedagogiei pianistice a călăuzit paşii spre culmile artei lui Dinu Lipatti şi a altor talente de prim rang ale României, contribuind la formarea şcolii pianistice româneşti.

Am început să studiez cu D-ra Florica Musicescu în liceu (cl. a XI-a) datorită unei întâmplări nefericite din viaţa mea: aveam dureri de mâini foarte mari în timp ce studiam astfel că nu puteam să cânt o piesă de la început până la sfârşit.

Am fost la mulţi profesori excepţionali din acea vreme dar nu au găsit cauza acestor dureri. Îmi recomandau pauză, dar cu pauza nu se putea progresa.

Prima dată când am cântat în faţa dânsei am simţit ca sunt in faţa unei persoane cu care se poate comunica şi care aştepta de la mine să arăt tot ce pot.

După ce am cântat am avut impresia că mă cunoaşte de multă vreme şi imediat au urmat sfaturi competente în legătură cu viitorul plan de studiu.

Florica Musicescu mi-a spus: “Tehnica ta este foarte bună, dar nu pentru mâna ta!”

Mi-a schimbat pozitia mâinii înclinând-o cu un anumit unghi spre degetul 1 și astfel muşchiul care ma durea, nu mai lucra.

Mi-a explicat ca durerea provenea din acumularea unor mici încordări pe care nu ştiam să le observ.

Mi s-au dat exerciţii de relaxare a corpului la pian, pentru atacul degetelor, întreaga tehnică bazându-se pe poziţia naturală a mâinii şi a braţului.

A fost foarte greu deoarece a trebuit să schimb tehnica iar la lecţii trebuia sa fiu foarte concentrată şi rapidă în gândire.

Am avut şi momente de descurajare pe care dânsa le-a observat şi m-a încurajat foarte mult, spunând: “Se poate!”

Când explica o anumită mişcare, în legătură cu o anumită calitate a sunetului, cerea să o imaginezi în gând (şi sunetul şi mişcarea) apoi să o cânţi, perfect.

Am răspuns foarte bine acestor cerinţe şi ştiind ca totul se predă gradat m-am străduit să asimilez cât mai repede cunoştinţele predate.

https://biblioteca-digitala.ro

II

Acum aş vrea să subliniez câteva aspecte ale metodei de predare a acestei mari profesoare aşa cum le-am inţeles eu în anii în care am lucrat sub îndrumarea dânsei.

Florica Musicescu spunea că profesorul trebuie sa aibă un simţ asemănator clinicianului, trebuie să poată cântări aptitudinile, calităţile diferite ale acelora pe care trebuie să-i instruiască.

Nu întrebuinţa un sistem standard pentru toţi elevii, ştia să observe şi să dezvolte particularităţile individuale şi personalitatea viitorului artist apoi aplica metodele şi repertoriul pe care le gândea a fi nimerite fiecăruia dintre ei.

Tehnica pianistică se baza pe poziţia naturală a corpului şi a aparatului pianistic, considerând că: “Degetele trebuie să devină slujitorii gândului. Disciplina instrumentală trebuie pusă în serviciul materialului sonor care serverşte expresiei muzicale.

Prin explicaţii clare, ajuta elevul să conştientizeze relaxarea, pentru a o putea controla.

De asemenea era intransigentă în rezolvarea problemelor ritmice şi a ornamentelor.

Număratul era hotărât, iar degetele trebuiau să fie conduse de numărat, pauzele trebuiau respectate cu stricteţe în aşa fel încât să se conştientizeze problemele de ritm şi tempo.

Indica tinerilor profesori sa nu le spună elevilor “Nu grăbi!”, “Nu rări!” ci să dea de la început soluţia: “Numără!”

Când începea studiul unei piese muzicale elevul trebuia sa o înţeleagă din punct de vedere al formei muzicale şi a armoniei astfel încât piesa trebuia învăţată întâi cerebral, apoi studiată.

În felul acesta se formau muzicieni conştienţi, capabili să construiască o lucrare muzicală și a căror expresie era profund gândită.

La lecţie şi în studiul individual pretindea mobilizarea tuturor resurselor psihice şi fizice deoarece trebuiau realizate: respectarea textului, căutarea înţelesului muzical

https://biblioteca-digitala.ro

şi redarea acestuia în acelaşi timp cu rezolvarea problemelor tehnice, motorice şi obţinerea unui sunet de calitate, adecvat stilului muzical, studiat.

În privinţa repertoriului înţelepciunea pedagogică a profesoarei se poate observa din urmatorul citat:

“Caut să le realizez dorinţele în măsura în care îi pot feri să cadă în extrema negativă de a cânta cu uşurinţă numai romantici sau numai piese din repertoriul clasic. Unui temperament care preferă muzica clasică îi dau un Schumann, Schubert, pentru a nu deveni rigid pentru a nu se plafona.

Includ in repertoriu piese mai uşoare din punct de vedere tehnic pentru a putea fi realizate perfect interpretativ, şi mult mai grele, ca mijloc de perfecţionare.

Esenţialul este să-l înveţi pe pianist cum să studieze, nu cum să cânte perfect. De asemenea, nu contează numărul de ore ci calitatea atenţiei.”

Mîinile lui Dinu Lipatti.

Erau neobişnuit de mari, putînd atinge în extensie lateralâ muzicală chiar duodecima.

Florica Musicescu cu elevii săi, Dinu Lipatti şi Corneliu Gheorghiu.

La Combloux, împreună cu prietenul său, compozitorul Filip Lazăr.

III

Poate o să spuneţi ca aceste lucruri sunt cunoscute şi că mulţi profesori de astăzi le aplică. Atunci, care este secretul succeselor sale?

https://biblioteca-digitala.ro

Specificul metodei de predare a maestrei Florica Musicescu constă nu numai în pregătirea profesională excepţională şi vasta cultură ci şi în felul în care ştia să se facă înţeleasă în transmiterea cunoştinţelor folosind un limbaj care stimula gândirea şi imaginaţia elevului, fără să fie nevoie să exemplifice.

Cu fantezia sa artistică debordantă, era capabilă să transmită elevului imaginea sonoră şi expresivă a unei idei muzicale, prin comparaţii cu alte arte sau cu aspecte ale vieţii de zi cu zi, neaşteptate, transmiţând exact mesajul artistic al compozitorului studiat.

Avea un fel direct şi sincer de a spune ce posibilităţi intelectuale şi muzicale avea fiecare elev şi care erau perspectivele dezvoltării lor.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, nu oricine putea face faţă la exigenţele dânsei, dar elevii care reuşeau să se adapteze metodei de predare aveau mult de câştigat.

In 1959, sărbătorită la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" ; de la stînga la dreapta : Cella Delavrancea, Eugenia Ghiga, Florica Musicescu, Silvia Şerbescu, Smaranda Athanassoff, Iolanda Zaharia

Impreună cu distinsul profesor Iosif Prunner, primind felicitări din partea compozitorului Ion Dumitrescu (mijloc)

La lecţii domnea o atmosferă de comuniune şi de frumuseţe la cel mai înalt nivel.

Dar, pentru a păstra această atmosferă, dorea ca atunci când explica, întâi să-ţi imaginezi in gând, apoi să execuţi perfect, ceea ce punea în funcţiune toate resursele psihice ale elevului.

La lecţia următoare trebuia să vadă că ai realizat ceea ce a predat, pentru a putea merge mai departe deoarece totul era gradat după un plan stabilit de dânsa.

Pentru a stimula voinţa şi dorinţa de perfecţionare repeta fiecarui elev acel citat celebru din Goethe:

“Nu-i de ajuns să vrei, trebuie să şi acţionezi.

Nu-i de ajuns să ştii, trebuie sa aplici şi în practică.”

https://biblioteca-digitala.ro

IV

Voi încheia cu o caracterizare a omului care a fost Florica Musicescu, printr-un citat apărut într-un interviu acordat Domnului profesor Theodor Bălan: “dacă ai să scrii vreodată despre mine, te rog să spui că am fost un om cumsecade. Am contrariat pe mulţi cu asprimile mele, dar nu am dorit decât să fac bine şi să fiu cât mai cinstită în toate aprecierile mele şi în tot ce fac.”

Cei care au cunoscut-o mai bine îi păstrează o amintire plină de respect, încântare şi recunoştinţă, deoarece cu ştiinţa dânsei a luminat multe drumuri în viaţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Viorel Cosma

Muzicieni români în texte şi documente (XVI)

Fondul *Opera Studenţească* (1914-1915)

Viorel Cosma

Corpusul prezent de documente, alcătuit din scrisorile de adeziune la iniţiativa fondării Operei Naţionale din Bucureşti (1914), reprezintă nucleul naşterii aşa-numitei *Opere Studenţeşti* care a adunat în Capitală toate valorile artistice din ţară şi de peste hotare, în vederea împlinirii visului lui George Stephănescu: Opera de Stat. După 60 de spectacole (1914-1915), cu 8 premiere (*Tosca*, *Rigoletto*, *Aida*, *Faust*, *Lakme*, *Carmen*, *Cavaleria rusticana* şi *Paiaţe*) la Teatrul *Lyric* şi Teatrul *Eforia*, studenţii au închis stagiunea la 18 ianuarie 1915 printr-un banchet şi tradiţionalul bal, la care a participat şi George Enescu (rostind un memorabil discurs de încurajare a tuturor soliştilor, coriştilor şi instrumentiştilor, prezenţi la acest "maraton" artistic), marcând astfel marele pas spre o instituţie lirico-dramatică permanentă în România. Oare mugurii tragediei - lirice *Oedipe*, răsăriţi exact în perioada de închegare a *Operei Studenţeşti*, nu au constituit un imbold spre urgentarea partiturii pentru voce şi pian a lui Enescu?

În mansarda Hotelului *Union*, un mănunchi de studenţi înflăcăraţi de idealul unei Opere de Stat au alcătuit, în vara anului 1914, un Comitet de iniţiativă, sprijinit de soţia generalului Averescu, Clotilda Averescu, menit să coaguleze o trupă lirico-dramatică, sub bagheta lui Egizio Massini. Eroii acestei îndrăzneţe întreprinderi au fost Dimitrie Simon şi Camil Petrescu de la Facultatea de Litere, Nicolae Vlădoianu, Anton Drăghici, Ştefan Oprea şi Petre Andreescu de la Facultatea de

https://biblioteca-digitala.ro

Drept, Ion Ionescu de la Facultatea de Arhitectură. De remarcat amănuntul că Nicolae Vlădoianu a devenit mai târziu directorul Teatrului *Alhambra*, compozitorul Petre Andreescu, membru al *Societăţii Compozitorilor Români*, iar scriitorul Camil Petrescu, membru al *Societăţii Scriitorilor din România*! În fruntea Comitetului de Iniţiativă a fost ales studentul Gheorghe Banu, conducătorul Centrului Studenţesc din Bucureşti. *Nebunia* tinerilor (cum a denumit-o presa, autorităţile şi guvernul) a pornit de la "zero", în privinţa fondurilor materiale. S-au adresat scrisori personale lui Jean Athanasiu, Gheorghe Folescu, Aurel Costescu - Duca, Mihail Nasta, Demetrescu de Sylva, Egizio Massini, Umberto Pessione, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Veturia Ghibu, Lucia Cosma, Enrichetta Rodrigo, Gh. Pădureanu etc. Toţi au răspuns pozitiv! Cu scrisorile de acceptare gratuită la premiere, Comitetul Studenţesc s-a dus la inimosul om de teatru Leon Popescu, directorul Teatrului *Lyric* din Piaţa Valter Mărăcineanu, de lângă Cişmigiu, spre a închiria sala de spectacole. Directorul Teatrului Naţional, George Dimandy, le-a acordat studenţilor – în mod gratuit – costumele, decorurile, recuzita şi personalul de specialitate.

Pentru banii necesari cheltuielilor curente (afişe, programe de sală, publicitate, etc) Clotilda Averescu şi doamnele Comitetului de Femei din România, au inventat *Florea Operei*. Cu o violetă, o garoafă sau o margaretă, studenţii şi studentele au împânzit străzile şi pieţele Capitalei dar şi ale staţiunilor balneare din provincie, colectând 5.281,70 lei. Scrisorile inimoasei soţii a viitorului mareşal Alexandru Averescu, Clotilda Averescu, stau mărturie a tuturor acestor strădanii. Epistolele cântăreţilor care au răspuns cu entuziasm la iniţiativa studenţilor, depăşesc aşteptările, gestul de patriotism marcând momentul de comuniune sufletească al diriguitorilor scenei lirice româneşti de a avea o instituţie artistică de Stat, spre a-şi împlini talentul şi aspiraţiile într-o înfăptuire naţională, solidă peste timp.

Autor: Egizio Massini Limba română

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Gheorghe Banu

Manuscris original,
în cerneală, 1 p.

Locul şi data: Bucureşti,
17/30 iunie 1914

Colecţia: Viorel Cosma

Domnule Preşedinte,

Referindumă (sic!) invitaţiunei Dv din 15 Iunie ‘914 am Onoarea a vă face cunoscut că mă pun cu totul la dispoziţia Centrului Universitar oferind la timp servicele mele pentru infăptuirea Operei Române, puse la cale de către Centrul Studenţesc Bucureşti cu atâta avânt sub egida Profesorilor Universitari.

Egizio Massini
Maestru Concertator
Strada Berzei n. 96

Autor: Clotilda Averescu
soţia generalului Averescu
Destinatar: Sandu ?, secretarul

Limba română

Manuscris original
în cerneală, 4 p.

Locul şi data: Craiova,
6 Iulie 1914

Colecția Viorel Cosma

Domnule Sandu,

Am primit acuma scrisoarea Dtale şi vă răspund imediat; şi eu v-am scris, dar mi se pare că n’aţi primit. De aceia repet aici ce vă spuneam. Cum am ajuns la Craiova am căutat floarea; n-am gasit o viorică gata, am gasit 5000 de margherite pe care le-am şi luat ne având nevoe de a da nici o arvună. Joi plec la Râmnic şi împreună cu cunoştinţele mele de acolo, şi

https://biblioteca-digitala.ro

cu D-nii studenţi ce-mi indicaţi cărora le voi scrie vom vinde la Râmnic, Olăneşti, Călimăneşti, Govora.

Va fi imposibil ca să facem în toată ţara vînzarea în aceleaşi zile, timpul este prea scurt pentru a scrie peste tot şi pe urmă mai toată lumea este deplasată. La Tg. Jiu de exemplu familia Culcer pe care o cunosc f. bine şi care ar pute' să ne dea mult ajutor este la moşie, alte cunoştinţe asemenea.

De aceia cred că ar fi bine ca după vânzările ce vom pute' face acuma la 12-13, să anunţăm prin jurnale că se vor hotărî alte zile pentru localităţile rămase.

Cu ceia ce vom face acuma, D-ta la Bucuresci şi eu în părţile acestea vom realiza suma necesară plecărei lui Massini în Italia, şi un rest pentru începerea repetiţiilor.

Să mergem prin urmare înainte cu inima bună şi cu încredere; nu ştiu de ce, dar un ceva ascuns îmi spune că eforturile noastre vor fi încununate de succes.

Cu listele cred că pentru moment nu este mult de făcut; eu le-am împărţit pe acelea ce mi le-aţi dat, dar toată lumea mi-a pus că până la toamnă nu mi le dă înapoi; prin urmare să aşteptăm.

Vânzările singure vor fi scăparea noastră deocamdată.

Mă bucur de ceia ce'mi spuneţi în privinţa directorului nostru Cristide; este un entuziast şi un bun colaborator.

Eu plec la 15 într'o escursiune de 6 zile, şi voi profita să mai cer ajutor pe unde trec; după escursiune vin imediat la Bucuresci, aducând cu mine tot ceia ce am strâns; cred că nu va fi prea târziu pentru plecarea lui Massini în Italia.

Vă rog să'mi trimeteţi 10000 viorele direct la Râmnicu-Vâlcea la D-na colonel Băbeanu unde voi fi în gazdă.

Încă odată vă spun că am toată încrederea că cea d'întâi lovitură a noastră pentru a aduna fonduri va reuşi.

Multe bune salutări,

Clotilda Averescu

P. S. Fiţi bun să daţi această scrisoare d-nului Massini

Autor: Clotilda Averescu, soţia generalului Averescu

Limba română

https://biblioteca-digitala.ro

Destinatar: Nicolae Vlădoianu, student

Manuscris original,
în cerneală, 4 p.

Locul şi data: Craiova,
14 Iulie [1914]

Colecţia: Viorel Cosma

Domnule Vlădoianu,

Sosesc tocmai acuma din turneul ce l'am făcut pentru aranjarea vânzarei la băile din judeţu Vâlcea.

Am întâlnit peste tot cunoştinţe cari mi'au promis tot concursul, vânzarea s'a făcut ieri Dumineca, ca la Govora şi la Călimăneşti de unde cred să avem un foarte bun rezultat. Boianciuc a produs aproape 400 lei; din părţile cele alte nu ştiu încă şi am lăsat vorba să se adune toţi bani. Deschizând ei cutiele înaintea unui comitet în capu căruia este Doctoru Botescu şi să mi se trimeată la mine banii.

Eu plec mâine într'o altă altă excursie, unde voi face de asemenea propagandă, fie pentru liste, fie pentru vânzare.

Scrisesem Dlui Sandu să se trimeată 5.000 de flori şi 4 cutii la Câmpulung, la Dna Colonel Grigorescu, care a primit cu multă plăcere să'mi facă vânzarea acolo în zilele de bâlciu.

Vă rog dacă nu s'a trimes, să trimeteţi imediat.

Asemenea să trimeteţi alte 5.000 de flori şi 3 cutii la Predeal la Dna colonel Costescu, care împreună cu fetele ei, va face cheta în toată valea Prahovei.

Am pregătit şi vânzarea de la Constanţa, care se va face între 15 – 26 August, prin urmare mai avem timp să vorbim pentru acolo.

Am speranţa să adunăm bune parale, dacă vom fi stăruitori şi neobosiţi.

Acuma ce este mai grabnic este Câmpulung şi Predeal să trimeteţi acolo ce am spus.

Pe la 24 sau 25 Iulie vin în Bucureşti şi aduc banii strânşi până atuncea.

Ce aţi făcut la Bucureşti? Aţi strâns ceva? Te rog să îmi scri aici la Craiova, să găsesc scrisoarea la întoarcerea din a doua excursie.

https://biblioteca-digitala.ro

Multe bune salutări,
Clotilda Averescu

Autor: Enrichetta Rodrigo
Destinatar: [Gh. Banu]

Limba română

Manuscris original,
în cerneală, 1 p.

Locul şi data: [Bucureşti],
19 Iunie 1914

Colecţia: Viorel Cosma

Ca răspuns invitaţiunei D-v din 15 Iunei (sic!) corent răspund cu entuziasm acestei invitaţiuni dău (sic!) concursul meu din toată inima.

E. Rodrigo

Autor: Gheorghe Folescu
Destinatar: Gheorghe Banu

Limba română

Manuscris original,
în cerneală, 1 p.

Locul şi data: [Bucureşti, 1914]

Colecţia: Viorel Cosma

Domnule Preşedinte,

Mă grăbesc a răspunde scrisoarei Dvoastră din 16 Iunie 1914 să vă fac cunoscut că pun eu totul la dispoziţiunea Centrului Universitar, oferind la timp serviciile mele pentru înfăptuirea Operei Române, pusă la cale de Centrul Studenţesc şi sub egida unui comitet de Profesori Universitari.

https://biblioteca-digitala.ro

Trimit salutările mele,
Gh. Folescu
Bas
Strada Făinari 48

Autor: Gheorghe Pădureanu
Destinatar: Gheorghe Banu

Limba română

Manuscris original,
în cerneală, 2 p.

Locul şi data: [Bucureşti],
17 iunie 1914

Colecţia: Viorel Cosma

Domnule Preşedinte,

Ca răspuns la scrisoarea Dumneavoastră din 16 Iunie 1914, am Onoare a vă face cunoscut că primesc a face parte din Opera Română, proectată de centrul Studenţesc Bucureşti sub Preşedinţia unui Comitet de Profesori Universitari, rămânând ca angajamentul definitiv să-l stabilim ulterior.

Cu multa stimă,
Gh. Pădureanu
Strada Bolintineanu 8
Bariton

Autor: Mihail Nasta
Destinatar: Gheorghe Banu

Limba română

Manuscris original,
în cerneală, 3 p.

Locul şi data: [Viena, 1914]

https://biblioteca-digitala.ro

Colecţia: Viorel Cosma

MIHAIL NASTA
K. K. HOFOPER-SÄNGER

Stimate Dle Banu!

Nu v'am putut răspunde la ultima scrisoare, de oare-ce am aşteptat răspunsul de la direcţia operei imperiale, din păcate până azi nu mi-a sosit răspunsul dorit aşa că mi este peste putinţă a vă da concursul meu. Asta deocamdată, pentru mai târziu voi cere personal permisiunea direcţiei şi cu cea mai mare plăcere voi veni la Bucureşti să cânt câteva representaţiuni în "opera română."

Am avut onoarea de a vorbi cu Dna General Averescu, am comunicat Dnei Averescu cele de mai sus. Îmi pare aşa de bine, că Dna General Averescu luptă cu atâta îndârjire pentru înfăptuirea *operei naţionale române.*

Am comunicat de asemenea Dnei Averescu decisiunea mea de a contribui într'un alt mod pentru operă. M'am decis să dau un concert la Bucureşti din al cărui venit am hotărât să ofer jumătate *operei române.*

Vă rog Dle Banu să-mi răspundeţi dacă credeţi bună idea mea şi dacă aţi fi dispuşi a lucra la succesul concertului meu, făcând partea operei cât mai mare.

Dacă socotiţi idea bună v'aşi ruga să comunicaţi fratelui meu Dr. Nasta, Alea Năstăsescu 3 spre a hotărâ totul şi a lucra împreună. Aşi dori concertul pe la începutul lui Noembrie până la 10-11 cel mai târziu.

În ori ce cas voi veni la Bucureşti, până atunci vă doresc din toată inima succes şi izbândă.

Cu toată stima,
Michail Nasta
Tenor al operei imperiale din Viena

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Mihail Munteanu Limba română
Destinatar: Teatrul Studențesc București

Manuscris original,
în cerneală, 2 p.

Locul și data:
Str. Sft. Maria 2 bis,
18 iunie 1914

Colecția: Viorel Cosma

Miercuri, 18 iunie 1914

Onor. teatru Studențesc București

Am primit scrisoarea bine-voitoare a D-lor voastre, ca invitare la Opera Națională, ce vă gândiți s-o inaugurați la toamna viitoare și vă declar că aderez din toată inima la nobila Dvoastră încercare.

Vă urez toată izbânda și aștept să-mi comunicați timpul repetițiunilor.

Mihail Munteanu
Bas
Str. Sft. Maria 2 bis

Autor: Aurel Costescu-Duca Limba Română
Destinatar: [Gheorghe Banu]

Manuscris original,
în cerneală, 3 p.

Locul și data: Buda-Pesta,
5 iulie 1914

Colecția: Viorel Cosma

St. Dle President,

Cu mare bucurie am primit scrisoarea Dv. în care mă anunțați de frumoasa Dv. inițiativă, pentru reînființarea operei

https://biblioteca-digitala.ro

Romîne. Eu vă asigur că din partea mea veți avea concursul meu, deși eu sunt angajat în străinătate (Breslau), voi renunța, pentru o atât de frumoasă instituție pur romînească. După cum vedeți însă, sacrificiul pe care îl facem noi, cei angajați în străinătate, nu e mic, căci aceste angajamente sunt girate, deci sigure. Vă rog deci a vă lua osteneala și ami (sic!) răspunde pe cît timp doriți Dv. angajamentul meu acolo și de cine e girată afacerea? Apoi, în care teatru se va representa și dacă reușiți să aveți orchestra ministerului?!

Aștept răspunsul Dv., felicitându-vă de frumoasa inițiativă și dorindu-vă din toată inima, numai succes.

Cu deosebită stimă.
Aurel Costescu-Duca.
Buda-Pesta.
Kertesz-utca 4 II 7

5 Julius 1914

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Cristina Bărbulescu: “ Actualitatea spectacolului de Operă-Balet în Europa”

Grigore CONSTANTINESCU

Iată o lectură care uimeşte prin domeniul abordat. Opera îmi pare, ca gen, legată de tradiţia seculară a organizării stagiunilor. Autoarea, Cristina Bărbulescu, actualmente coordonatoare a Departamentului Comunicare din Opera Naţională Bucureşti, a iniţiat, prin intermediul unor studii aprofundate, desfăşurate în Franţa, o cercetare a domeniului care de îndreaptă spre o cunoaştere ce schimă total această imagine. Vorbim de perspectiva contemporană a sistemului de existenţă-manifestare al unei Instituţii de spectacol muzical, altfel spus *Opera, teatru liric şi de dans*. Pentru această activitate i-a a fost necesară deschiderea oferită de contacte europene în direcţia respectivă, focalizare pornind de la Opera naţională franceză din Paris, spre Covent Garden din Londra, Opera din Geneva sau alte opere europene, inclusiv teatrul bucureştean. Punctele de vedere pe care autoarea le supune discuţiei în volumul său publicat la Paris, editura *L' Harmattan:* ***Les opéras européens aujordhui – comment promovoir un spectacle ?*** (Operele europene azi – cum să promovezi un spectacol?) sunt surprinzătoare prin ineditul lor. Din terspectiva noastră informală, vorbim despre un aspect aproape inexistent în discuţiile româneşti privind reprezentaţiile lirice şi de dans,

https://biblioteca-digitala.ro

al căror destin se confruntă, într-o accepţiune virtuală, cu aleatorismul. Ideile pe care le aduce lectura volumului, acum pentru prima în atenţia organizatorilor (directori generali, directori artistici, responsabili cu marketing şi consilieri din Ministerul culturii), creatorilor (interpreţi, regizori, coregrafi, scenografi, dirijori) şi publicului sunt reunite însă de editura pariziană L'Harmattan într-un complex tematic divers ca problematică, sub genericul „Muzicile şi câmpul social". Ca să ştim care sunt preocupările actuale ale editorilor, mi se pare suficient a cita cuvintele directoarei acestei colecţii, Anne-Marie Green: *„Transformările tehnologice din ultimii cincizeci de ani ar repus în discuţie locul ocupat de muzică în cotidian. Acum, muzica este omniprezentă în spaţiul ca şi în timpul societăţii, implicaţiile sociale şi culturale sunt atât de pregnante încât solicită să fie observate şi analizate cu atenţie. Seria* - în care se cuprinde şi cartea Cristinei Bărbulescu - *propune să îngăduim cititorilor oportunitatea de a înţelege faptele muzicale drept simptome ale societăţii.*"

Dorind prilejul unei discuţii mai ample, să parcurgem totuşi principalele probleme supuse investigării şi, fireşte, elucidării modului de manifestare contemporană a teatrelor de operă (*Maisons d'Opéra*) din Europa. Primul capitol defineşte specificul actual a ceea ce se consideră a fi teatrul de Operă-Dans. Autoarea defineşte actualitatea statutului, repertoriului, producţiei, calităţii de spectacol şi structurii publicului. Se adaugă în dezbatere procesul formativ, de educaţie, precum şi modul de construire a unui program artistic. Urmează un capitol secund ce studiază definirea Publicului actual de operă. O observaţie importantă indică schimbarea radicală a celor care receptează spectacolul, prag care desparte finalul de secol XIX de primele decenii ale secolului XX, spre un mod nou de acceptare sociologică a operei. Dispare treptat ideea ritualului social al publicului care vine la operă, căci interesul se îndreaptă mai mult spre interpret, spre lucrare, altfel spus, luminile observaţiei părăsesc treptat sala în favoarea scenei. O aspectologie aparte marchează schimbarea amplasamentului claselor sociale, pe plan orizontal pentru cei care privesc doar scena de la parter, pe plan vertical pentru cei distribuiţi în amfiteatru, loji, balcon, pentru a beneficia de reprezentaţie în

https://biblioteca-digitala.ro

relaţia observării publicului îmbinată cu mesajul spectacolului. În ansamblu, modificările de public se constată şi în relaţia spectator-artist, modificare de atitudine care caracterizează existenţa actuală a producţiei Operei. Consecinţa conduce spre ambientul modificat şi în concepţia sălii de spectacol liric „italian", de coloristică preferenţială (combinaţie de roşu şi auriu), în favoarea unei arhitecturi moderne şi funcţionale care favorizează şi un alt mod de comportament al spectatorului. O anexă a studiilor recente indică şi o creştere a modului de preinformare în rândul spectatorului care vine la teatru mult mai pregătit în privinţa cunoaşterii lucrării şi a interpreţilor sau intenţiilor regizorale. Imaginilor reflectând relaţia cu Opera le este actualmente proprie receptarea repertoriului liric şi coregrafic drept consecinţă a spectacolelor retransmise audio prin Radio, video prin Televiziune, precum şi înregistrărilor multiple de CD şi DVD, care completează complexul general al educaţiei muzicale şcolare şi familiale. În consecinţă, specialiştii relaţiilor publice identifică astfel imaginea instituţiei, cumulând astfel mai multe repere: Valorile apreciate de public, Reducerea punctelor slabe prin îndepărtarea aspectelor negative existente încă. În complexul respectiv ne sunt prezentate numeroase scheme de analiză, cu avantajele şi modificările pe care le oferă concluziile în drumul construirii unei imagini favorabile pentru fiecare teatru în parte (logic, diferită de la un reper la altul). Noţiunea de „public" devine astfel un subiect care propune analiştilor diverse sisteme ce se îndepărtează de la criteriile tradiţionale, acceptând mai cu seamă ideea de grupare socială a celor care asistă la un spectacol. Una dintre clasificările actuale şi, consideră autoarea, reale aparţine cercetătorului J.-L- Fabiani : *Publicul constatat*, *Publicul inventat, potenţial*. Urmează varianta clasificării semnalate de Emmanuel Ehis privind *Publicul real* şi *Publicul potenţial*. În astfel de procese de observaţie, responsabilul organizării teatrului trebuie să se preocupe de fidelizarea spectatorului, cucerirea publicului potenţial, implicând astfel percepţia imaginii teatrului respectiv şi motivaţia opţiunilor pentru genul de producţie Operă-Dans. Consecinţele derulării studiului condus spre tehnici de relaţii cu publicul prin chestionare, discuţii, „focus-group", observaţii sunt

https://biblioteca-digitala.ro

particularizate de Cristina Bărbulescu prin metodologiile practicate de către două mari „Maisons d'Opéra - Case de operă" – Opéra Naţional de Paris, Royal Opera House Covent Garden Londra. Sunt observaţii a căror amploare propune deschideri şi către alte teatre europene, fapt deosebit de interesant şi în ceea ce priveşte scara vârstelor, motivaţiile de participare, alternanţa vechi şi nou a producţiei. Conţinutul lucrării este continuat cu Capitolul „Tehnicilor creative ale promovării unui spectacol de Operă sau Dans". Ni se vorbeşte despre: „domeniile vecine", problemele promoţiei în funcţie de „produs, preţ, distribuţie comunicare, publicitate, promovare a vânzărilor, relaţii publice". În această direcţie, cercetătorul studiază manifestările elitismului şi codul exigenţelor, deschiderea spre receptarea unui public întinerit, evitarea rutinei şi promovarea modernităţii, facilitarea comprehensiunii produsului liric sau coregrafic şi, nu în ultimul rând, politica tarifelor de acces la spectacol. Desigur, fiecare subtitlu ar merita detalii, pentru că suntem invitaţi să le comentăm din perspectiva marketingului, ceea ce uneori se refuză, considerându-se o relaţionare „tabu" în privinţa producţiei artistice, în comparaţie cu cea industrială (fabricarea de CD, DVD etc).

Perioada studiilor pariziene aprofundate i-a permis Cristinei Bărbulescu să privească prin microscop realitatea aceasta, adăugând lecturi şi contacte cu cei specializaţi în a aduce Opera şi Dansul către actualitatea mileniului III. În anexele volumului autoarea adaugă astfel interviuri deosebit de interesante cu Marie-Pierre Faurite, responsabil al serviciului de marketing la Opéra National de Paris, cu Simon Magill, comunication Manager şi Elisabeth Bell, Head of Corporate Communications Royal Opera House, şi Christopher Park, chargé de publics jeunes, Grand Théâtre de Genéve.

Considerăm această carte, un studiu de sinteză, mai mult decât un proiect. Cristina Bărbulescu ne propune să intrăm în realitatea lui AZI, lăsând arhivele şi rutina să-şi odihnească oboseala în spaţiile trecutului, ale cărui valori culturale şi artistice trebuie însă protejate şi în prezent concomitent cu noile afirmări creatoare. Principala

https://biblioteca-digitala.ro

demonstraţie mi se pare a fi ideea că Teatrul muzical - Operă sau Dans - trăieşte şi are viitor, deoarece condiţiile există, elaborate, studiate şi eficiente, ca sisteme capabile să îi asigure mişcarea, viaţa, evoluţia. După, lectură iată şi un sfat: nelinişţiţi-vă, căutând prezentul care merită toată atenţia noastră, privind ceea ce Cristina Bărbulescu numeşte *Le spectacle vivant* – spectacolul viu.

https://biblioteca-digitala.ro